

O Fim da Transgressão na Performance Social e Artística

Luís Tiago Saraiva Oliveira

Dissertação

de Mestrado em Artes Cénicas

Abril de 2014

**Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos
necessários à obtenção do grau de Mestre em Artes Cénicas
realizada sob a orientação científica de
Professora Doutora Cláudia Madeira**

Dedicatória

“Estendo o pé e toco com o calcanhar numa bochecha
de carne macia e morna; viro-me para o lado esquerdo, de costas
para a luz do candeeiro, e bafeja-me um hálito calmo e suave;
faço um gesto ao acaso no escuro e a mão, involuntária
tenaz de dedos, pulso, sangue latejante, descai-me sobre
um seio morno nu ou numa cabecita de bebé, com um tufo de
penugem preta no cocuruto da careca, a moleirinha latejante;
respiramos na boca uns dos outros, trocamos pernas e braços,
bafos e suor uns com os outros, uns pelos outros, tão aconchegados,
tão embrulhados e enleados num mesmo calor como se
as nossas veias e artérias transportassem o mesmo sangue girando,
palpitassem compassadamente, silenciosamente
duma igual seiva vivificante.”

Luiz Pacheco – A Comunidade

à Mulher que me faz compreender a palavra mãe

Rosinda

e ao Homem que me guarda

José.

Agradecimentos

A realização de uma dissertação para obtenção do grau de mestre é um produto colectivo ainda que se apresente como reunião de argumentos sob um nome só, com isto:

Devo este trabalho às pessoas com as quais travei conversas que me instigaram a ir na procura de mais razões, de compreensões mais englobantes e fidedignas.

Aos professores do Mestrado em Artes Cénicas que me receberam no primeiro ano, proveniente de uma licenciatura feita numa área completamente distinta, e me ajudaram a lutar contra as dificuldades e as hesitações.

À professora doutora Cláudia Madeira por me encaminhar, ouvir e estar presente nas minhas dúvidas e lutas. Pelo testemunho de respeito, coragem e companheirismo no campo académico e pessoal.

À família que nunca perdeu a fé nas minhas capacidades. Que sempre me ensinou a olhar para a frente, ainda que em vales tenebrosos, há quem nos espere e dê sentido à palavra Casa.

Aos amigos que sempre me apoiaram naquilo que acreditavam ser o melhor para mim e nunca se calaram por a sua opinião me poder magoar.

A quem me incentivou e repreendeu, porque me tornou mais atento.

A quem me ajudou sem eu merecer, porque me fez aceitar que também eu mereço oportunidades.

À internet e ao meu gato. Aos escritores e às noites sem dormir.

**“I am part of a lost generation.
And I refuse to believe that
I can change the world.
I realize this may be a shock, but
‘Happiness comes from within’
Is a lie, and
‘Money will make me happy’
So in thirty years, I will tell my children
They are not the most important thing in my life.
My employer will know that
I have my priorities straight because
Work
Is more important than
Family
I tell you this:
Once upon a time
Families stayed together
But this will not be true in my era.
This is a quick fix society
Experts tell me
Thirty years from now, I will be celebrating the tenth anniversary of my divorce.
I do not concede that
I will live in a country of my own making.
In the future,
Environmental destruction will be the norm.
No longer can it be said that
My peers and I care about this Earth.
It will be evident that
My generation is apathetic and lethargic.
It is foolish to presume that
There is hope.

And all of this will come true unless we reverse it.”**

The Lost Generation by Jonathan Reed

O Fim da Transgressão na Performance Social e Artística

Luís Tiago Saraiva Oliveira

Resumo

A presente dissertação intitulada “O fim da transgressão na performance social e artística” pretende descrever e enquadrar numa perspectiva teórica a contemporaneidade destas duas dimensões, problematizando-as, de forma a indagar um estado de posição argumentativa coerente e actual sobre as mesmas.

“O fim da transgressão” anuncia que o conceito de transgressão será aqui analisado e aprofundado tendo presentes as perspectivas de vários autores, compreendendo o seu surgimento, as variantes e influências que o conceito pode tomar e ser influenciado. Este conceito é inserido em possíveis interpretações da sociedade, desde escalas macro sociais a casos particulares, e depois enumerado num esquema transversal da história da performance artística. De modo que a correlação entre o estado da sociedade influencia o estado da arte, e vice-versa, reflectindo-se sobre as suas regras e lei.

A argumentação apresentada é um estudo da transgressão na reflexão da moral e da psicologia da massa social, inquirindo o normativo, o desvanecimento dos valores considerados ultrapassados e a biotecnologia vigente desde o humanismo, passando pelo pós-humanismo no devir do homem-máquina e enquadrando o metahumanismo da segunda década do século XX.

Problematiza-se a viabilidade da transgressão ou norma num mundo de consumismo espectacular, de hedonismo personalizado e narcisismo massivo.

PALAVRAS-CHAVE: Transgressão; Performance; Sociedade; Arte; Norma; Corpo;

The End of Transgression in Social and Artistic Performance

Luís Tiago Saraiva Oliveira

Abstract

This dissertation entitled "The end of transgression in social and artistic performance" aims to, from a theoretical perspective, describe and frame the contemporaneity of these two dimensions - questioning them in order to enquire their coherent and argumentative current position.

"The end of transgression" announces that the concept of transgression will be examined and discussed further, bearing in mind the perspectives of various authors, comprising its appearance, variants and influences that the concept can take and how it can be influenced. This concept is inserted into possible interpretations of society, from social macro scales to particular cases, and then listed in a transverse layout of the history of performance art. So that the correlation between how the state of society influences the state of the art, and vice versa, inquires about their rules and laws.

The argument presented is a study of the transgression in moral reflection and the social psychology of the masses, inquiring the normative, the fading of outdated values and current biotechnology since humanism, going through post-humanism in the transformation of human-machine and framing meta-humanism, in the second decade of the twentieth century.

It problematizes the feasibility of the term "transgression" or "standard", in a world of spectacular consumerism, custom hedonism and massive narcissism.

KEYWORDS: Transgression, Performance, Society, Art, Norma, Body

Índice

Introdução	1
Conceitos: Performance Social e Performatividade	2
A Transgressão	2
O Tabu	3
O Sagrado e o Profano	5
A Sociologia da Transgressão.....	8
O Tríptico Modelo Sociológico: Piet Strydom	11
A Transgressão Social e Psicológica: Foucault e Bauman	13
A questão do Compromisso e da Sexualidade	13
A Morte de Deus e o Fim da Identificação Material.....	15
Performance: a história e os seus marcos	20
O Objecto, o Cruzamento de Áreas e a Política da Mensagem.....	20
Da Experimentação à Conceptualização da Obra de Arte	23
O Novo Milénio	38
Enquadramentos Psíquicos Mutados - o Hoje das mentes	42
Bataille, a Moral e o Dionisíaco	43
Homens, Monstros e Ciborgues.....	46
O Pós-Humano	50
Transgressão e Sociedade Espectacular	52
Transgressão Onnipresente: Diluição do Choque	57
Transgressão Humana Performativa: um Mito do Futuro	60
Metahumanismo	62
A Pós História	63
Conclusão	65
Bibliografia.....	69

Lista de Figuras

Figura 1: Rudolf Schwarzkogler 3rd Action	28
Figura 2. Marina Abramovich (Balkan Baroque 1997)	39

Introdução

Esta dissertação é o trabalho final relativo ao Mestrado de Artes Cénicas, inserido no Departamento de Ciências da Comunicação, na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, sob a orientação da Professora Doutora Cláudia Madeira.

Enquanto realizava a licenciatura em Reabilitação Psicomotora fui atraído pelos conceitos e experiências de dismorfia, de insanidade, de *outsider*. Nestes desvios da normatividade biopsicossocial encontrei uma poética que me estimulava, um desconhecido que me fez querer estudá-lo. Numa tentativa de ganhar bases teóricas nas artes performativas, de forma a interligar áreas de trabalho, inscrevi-me no mestrado em Artes Cénicas. Nos seminários do primeiro ano concentrei as atenções dos ensaios finais em artistas, obras e teorias, que aludissem a alguma forma de desvio, de transgressão. Ao longo da História há vários autores que explicam e ilustram os limites da sua época e como estes foram destruídos ou contornados. As inúmeras análises, por parte dos diversos teóricos, tornaram perceptíveis as possíveis causas e efeitos das transgressões, o que foi ultrapassado e o que perdurou. Neste conjunto de investigações confrontei-me com o que me parece ser o obstáculo actual da performance, isto é, a sua própria transgressão. Assim sendo, elaborei esta tese a partir da questão: Existe hoje transgressão?

O conceito de “performance transgressiva” abordada neste trabalho está associado às variantes social e artística, contemporâneas ao seu estudo. Inicialmente far-se-á um enquadramento teórico onde serão levantados marcos históricos relevantes para a contextualização do conceito em conjunto com os factores que o caracterizam como agentes transgressores.

A consecutiva construção do argumento incidirá sobre a actualidade da “performance transgressiva”, ou a sua ausência, alicerçado num conjunto de perspectivas de diferentes autores e obras.

O presente estudo remete para um levantamento qualitativo na perspectiva de um crítico de arte, teórico, artista, ou qualquer outro profissional que tenha adquirido conhecimentos que envolvam a história da arte e da sociedade a níveis globais.

Por fim, será apresentada a conclusão do estudo que me propus. Indubitavelmente, espero que seja o início de uma longa investigação, cada vez mais pormenorizada, mais atenta, de modo a compreender melhor o Homem, o Mundo, e o discurso entre ambos.

Conceitos: Performance Social e Performatividade

O conceito de performance foi sofrendo, ao longo dos anos, uma alteração de significados e de definição. A performance é aqui utilizada para a compreensão dos seres humanos: na forma como compõem a sua cultura, como utilizam e criam formas de poder, e como se auto reinventam. Por tudo isto, performance é um conceito inerentemente contestável¹, na medida em que cada vez que se alcança a parte fundamental e intrínseca à vida e à cultura, as ambiguidades em relação a diferentes contextos e espaços invadem o seu estudo. É um estudo sobre o dia-a-dia, sobre o banal e sobre o típico, almejando interpretar o complexo universo simbólico de tais práticas.

O conceito de performance social analisado nesta dissertação concebe que a acção, reflexão e intenção, não estão vincadas como na performance cultural. Performance social diz respeito às interacções banais do dia-a-dia entre indivíduos e as consequências dessas interacções enquanto estes se movem pela vida social². As performances sociais não são conscientes de que os seus decretos são construídos com base num *script* cultural: tornam-se assim exemplos de práticas simbólicas numa cultura. Da mesma forma que “cada trabalho de arte objectiva ou universaliza experiências físicas ou emocionais, e nesta medida adquire uma conotação que influencia os pensamentos e comportamentos futuros”³ do(s) sujeitos(s).

O conceito de performatividade refere-se ao conjunto repetitivo de actos, à repetição de uma norma ou conjunto de normas, que por sua vez representa uma existência de actos passados e a perpetuação para actos futuros. A performatividade é assim uma convenção cultural, de valores, e o significante que se encontra inscrito no corpo – performatizado – para marcar identidades.⁴

A Transgressão

Decorre o ano 2014 e, através de algumas pesquisas na internet e nos periódicos internacionais, é esta a realidade em que vivemos: nunca morreu tanta gente devido à fome como hoje; a distância social entre ricos e pobres é cada vez maior. No que remete aos direitos humanos, por exemplo, os incidentes em Inglaterra aumentaram 276% entre 1989 e 1996: o abuso contra mulheres; a prostituição infantil; o tráfico de pessoas; o desprezo pelos portadores de HIV e pelos homossexuais, chegando ao ponto da sua exclusão, bem como das

¹ (Hamera, 2005, p. 11)

² (Turner, 1982, cit. por Hamera, 2005, p.17)

³ (Edelman, 1995, p. 65)

⁴ (Hamera, 2005)

diferenças étnicas e do chauvinismo religioso. Em relação às guerras, no século XVIII morreram aproximadamente 4 milhões e meio de pessoas em 68 guerras; no século XX morreram 99 milhões de pessoas em 237 guerras; a população mundial aumentou cerca de 3,5%, enquanto a taxa de mortos em guerras aumentou cerca de 22,5%; após a queda do muro de Berlim e do fim da Guerra Fria, a guerra alastrou para outros países e continentes, passou a ser feita dentro de cada país, nas escolas e nos empregos. É importante mencionar também que na última metade do século XX o mundo perdeu 1/3 da sua cobertura florestal; há relativamente 10 anos, 1/5 da humanidade não tinha acesso a água potável mas nunca existiram tantos telemóveis ou computadores por indivíduo.

Todas as pessoas podem conhecer hoje, pelo seu percurso académico ou pelos *media*, o que sucedeu quando Espanha quis tomar as minas de ouro no continente Americano; ou Auschwitz; ou mesmo o que a PIDE⁵ fazia em Portugal na época salazarista. E, mais recentemente, em 2001, o ataque às Torres Gémeas⁶ pelos membros terroristas da Al Qaeda.

Transgressão define-se aqui pela ultrapassagem dos limites e das barreiras estabelecidas por uma lei ou um conjunto de princípios. Transgredir é não só ultrapassar um limite, mas reconhecê-lo. O facto de violar uma barreira evidencia a sua presença e existência. A transgressão reforça o muro da lei que ela mesmo destrói, transformando-se assim num acto conjunto de negação e afirmação.

O Tabu

“Tabu” é um termo de origem polinésia que possui dois significados opostos: por um lado significa o proibido, o impuro, e, por outro, aquilo que é sagrado e/ou consagrado - manifestando-se assim na maioria das vezes em restrições e interdições. Wundt (1906) define o tabu como “o mais antigo código de leis não escrito pela humanidade”⁷, inferindo-se assim ser anterior à religião e à prática de adoração divina. O antropólogo W. Thomas (1911) define que o “tabu abrange apenas a) o carácter sagrado (ou impuro) de pessoas ou coisas, b) a natureza da restrição decorrente desse carácter, e c) a condição da sacralidade (ou de impureza) resultante da violação dessa proibição”⁸, sendo o contrário de tabu a palavra polinésia *noa* que significa aquilo que é comum ou banal. Antes da representação dos deuses associados ao tabu, acreditava-se que a violação do tabu traria uma punição que seria

⁵ Polícia Internacional e de Defesa do Estado

⁶ Jenks assinala este acontecimento como aquele que remeteu o ser humano para uma transgressão que o mundo não considerava possível.

⁷ (Freud, 2001, p. 37)

⁸ (Freud, 2001, p. 38)

accionada automaticamente através de algum mecanismo interno⁹. Com a existência da divindade passou a esperar-se a punição decretada por esta. Noutras sociedades, eram os próprios indivíduos que compunham essas leis e que castigavam o transgressor por ter colocado em perigo os seus semelhantes.

O tabu reside naquilo a que um indivíduo se submete sem saber necessariamente o porquê, sem procurar a razão dessa submissão. É uma performance social natural e inviolável porque, caso fosse ignorada, significaria um acto de desobediência e de transgressão, de ofensa (inclusive em violações involuntárias do tabu). O interdito passa a carga impura que o acompanhava, enquanto objecto ou comportamento tabu, ao indivíduo que o viola.

A noção de tabu é ainda válida para pensar a contemporaneidade, pois é um elemento estruturador do que pode ser considerado ou não transgressão no estudo das relações contemporâneas, subsistindo de forma contínua para alguns indivíduos a figura da palavra interdita ou do objecto impuro. O tabu com o afastamento da crença demoníaca vai alcançando um poder autónomo, transformando-se assim “numa imposição de costumes e da tradição e, finalmente, da lei”¹⁰. Wundt, escreve Freud, defende que esse afastamento da variante demoníaca foi a libertação do tabu e poderá explicar a sua continuação dogmática e de poder pela simples razão de que já o era. Assim, tem a função de base análoga com os “nossos preceitos morais e das nossas leis”¹¹.

De uma perspectiva clínica, Freud aborda um modelo de comparação entre doentes obsessivos e doentes de tabu. Apesar da clara distinção entre eles, a primeira concordância que observa é a de nenhum dos dois grupos apresentar motivação para perceber a origem do interdito, surgindo este sem aviso prévio, obrigando apenas à sua realização (devido à angústia que provoca no indivíduo). Não interessa se o indivíduo é exteriormente ameaçado porque a obrigação advém de uma consciência moral, uma convicção interna. Caso não seja cumprido o tabu, gera-se na pessoa o sentimento de que a transgressão irá provocar uma desgraça insuportável.

Em certos casos de neurose verifica-se o mesmo que no tabu, onde o delírio do toque não diz respeito somente ao contacto físico com o interdito - enquanto relação directa com o

⁹ Interno no sentido em que estava confinado dentro de cada homem. Se ocorresse a violação do tabu, internamente, seria desencadeada de forma automática a consequência dessa transgressão.

¹⁰ (Freud, 2001, p. 45)

¹¹ (Freud, 2001, p. 45)

objecto - mas também entre o contacto mental do indivíduo com o interdito – ou seja, uma representação mental do objecto tabu.

São estabelecidos quatro pólos de concordância entre o tabu e uma neurose obsessiva: “1) ausência de motivação das interdições; 2) a sua imposição em virtude de uma necessidade interior; 3) a sua capacidade de deslocamento e contágio através do objecto proibido; 4) criação de actos cerimoniais, regras emanadas das interdições”¹². Aquele que viola o tabu pode representar um perigo para a comunidade pois qualquer comportamento que exista está sujeito a uma possível imitação, passando a haver a possibilidade de ser tornar exemplo para posteriores transgressões de outros indivíduos e de outras comunidades. Algumas das vezes não é necessário ser tabu, basta encontrar algo, ou alguém, uma situação, que desperte nos demais os desejos proibidos, criando neles o conflito da ambivalência.

As interdições tabus funcionam como método de coesão numa comunidade, impedindo o perigo social de as suas interdições se tornarem exemplos para outros, caso contrário, os transgressores poderiam chegar a admitir prazer nos actos de transgressão que praticam, estimulando possíveis repercussões desses actos violadores.

O Sagrado e o Profano

A definição da palavra transgressão associa-se a conceitos como bom e mau, certo e errado, sagrado e profano. O termo tem também acessão religiosa, é um crime ou ofensa contra Deus: São Paulo escreve na epístola aos Romanos “onde não existe lei, não há transgressão” (4:15). Aqui fica presente que os comportamentos estão limitados delineando o bom do mau: Deus é bom para com o Homem e deu-lhe leis para ele cumprir; o Homem ofende a Deus não cumprindo tais leis; o Homem transgrediu a lei de Deus; o Homem merece ser castigado pelo seu comportamento. São Paulo deixa passar a ideia de que o Homem sem leis pode não conseguir ser civilizado, mas sem transgressões pode não ser livre.

Ao longo dos séculos a palavra transgressão ficou associada à desobediência perante a lei. Abarca assim a violação de regras/princípios e o desvio em relação ao comportamento correcto. Este comportamento correcto existe quando a lei é cumprida. A continuidade do comportamento de desvio perante a lei faz com que todos os desvios se tornem transgressões. Logo, a resposta acertada em relação à lei passa a ser a resposta acertada em relação à norma.

¹² (Freud, 2001, p. 51)

Concomitante a esta ampliação de significados é associado o carácter de ofensa/provocação - encarado neste caso como comportamento transgressivo contra alguém, não contra a regra. Nesta perspectiva, como se verá mais aprofundadamente no capítulo seguinte, passa então a funcionar como atentado em relação a um género de discurso ou estilo. É esta acepção de transgressão que é encontrada como berço na performance artística, dizendo Goldberg que “as demonstrações ao vivo sempre foram usadas como arma contra os convencionalismos da arte estabelecida. Devido à sua postura radical, a performance tornou-se um catalisador na história da arte do século XX”¹³. Esta particularidade da performance encontra-se presente, por exemplo, no Rei Ubu de Alfred Jarry, onde a patafísica “imita Nietzsche e goza Hegel através da ironia”¹⁴, e toda a performance artística dessa obra é composta por componentes abjectos: eructações, gritos, fecalomas e obscenidades.

Actualmente o dicionário da Língua Portuguesa define transgressão como “acto ou efeito de transgredir; infracção; violação; avanço gradual do mar sobre as terras; passagem além de; acção de ultrapassar, de atravessar”¹⁵. Esta definição de ultrapassagem poderá estar associada a um carácter negativo em função da quebra da regra ou até mesmo de “passar além de”, numa perspectiva de exceder. Assim, a subversão de instituições hierárquicas, a colocação de elementos de diferentes estratos em locais onde não pertencem, a mistura de conceitos ou substâncias heterogéneas, são referentes a uma violação da barreira normal das variantes, susceptível de retorno à igual forma, não invalidando a nomeação de transgressão. Um acto transgressivo pode não coincidir com a intenção do agente da acção: em algumas das vezes, resulta dos contextos da recepção do acto. Em grande parte dos casos, o significado das acções está inerente ao local onde esta sucede. Porém, ainda que variáveis como o tabu, leis e convenções, sejam as mediações culturais caracterizantes de performances transgressivas, as condicionantes mais estáveis para tal efeito são os conceitos de moral e lógica que se partilham entre e dentro das sociedades, de forma a alcançarem um esquema que seja capaz de caracterizar e abranger o máximo de possíveis situações.

Variáveis que remetem à transgressão podem também ser os excessos, a recusa de verdades doutrinárias, o apagamento ou desorganização de barreiras físicas ou conceptuais. Estes diferentes enquadramentos do significante podem ser conjugados, englobando numa só transgressão a quebra de regra e a desorganização de leis estatais. Um exemplo disso foi a

¹³ (Goldberg, 2012, p. 7;8)

¹⁴ (Jenks, 2003, p. 141)

¹⁵ (Melo, 1999, p. 1620)

tentativa, por parte do escritor Luiz Pacheco, de publicar o livro “O Libertino passeia por Braga”¹⁶ durante o período salazarista.

A lei não foi concebida para permitir transgressões de si mesma, nem mesmo para apreciar a sua poética. Há, porém, performances sociais que não ultrapassam nenhuma lei, mas que através da sua poética e/ou carácter divino são aceites; por exemplo, o ritual dos católicos filipinos que na Quinta-feira Santa tentam expurgar os seus pecados autoflagelando-se com feixes de bambus e objectos cortantes, ao longo de quatro ou cinco horas, em plenas ruas da cidade. Neste ritual é permitido que crianças flagelem igualmente os indivíduos participantes do ritual. Aqui pode ser encontrada uma caracterização transgressiva, consoante as barreiras geográficas e culturais, ou conceptuais e empíricas.

No caso específico da arte, uma performance de Ron Athey, caso fosse representada numa localidade do interior de um país civilizado, sem recursos ou interesses artísticos, seria transgressiva. A consequência desta transgressão performativa no espectador seria uma inquirição ao dogma, ao estereótipo, obrigando a uma crítica enquanto provocação artística a comportamentos sociais adquiridos irreflectidamente, supondo que era esse o tema da performance. Este caminho, caso fosse realizado com sucesso, poderia originar uma abertura da população e a possível formação de processos artísticos híbridos.

Como refere Werbner, as “culturas produzem as suas próprias formas indígenas de transgressão”¹⁷ quando existe a transposição, a mudança de limites geográficos. Com estas alterações, o contexto-espácio-temporal fica alterado, levando a uma violação dos modelos. A autora afirma que numa sociedade globalizada, os processos híbridos, assim como a transgressão, sendo potenciais ferramentas de resistência contra a estruturação hierárquica, podem transformar-se em fonte de ofensa e não apenas tocar a barreira-limite do que é aceite.

É neste processo que a hibridização origina um novo afluxo de ideias aos objectos a transgredir. Sucede assim porque existiu um elemento dismantelador em relação a algo inacessível, proibido, levando-o a novas formas e possibilidades de associação/reinvenção. Para isto é necessário haver “respostas de outras pessoas em relação ao comportamento”.¹⁸

¹⁶ Nesse livro, o escritor fala de temas como a homossexualidade e, complicando a situação, descreve um caso real entre o autor/escritor e um militar (durante a época da guerra no Ultramar). Esta situação é ainda mais transgressiva porque Braga era o âmago da actividade religiosa portuguesa que repudiava semelhantes casos devido ao conservadorismo e leis católicas.

¹⁷ (Werbner, 2001, p. 133)

¹⁸ (Becker, 1966, p. 14)

A noção da transgressão enquanto construção artística, fruto de genialidade primordial ou de processos híbridos, deve ser enquadrada pelas variantes geográficas exteriores e interiores de um país. É possível que a suposta performance transgressiva perca a sua eficácia num determinado estado/região do mesmo país e funcionar noutra, conforme os valores que aí existem e do grau da globalização e conhecimento artístico do mesmo. O estado da arte difere dependendo do acesso a ele. Voltando ao exemplo da arte, Ron Athey, dificilmente irá apresentar uma performance no estado de Mississípi, ainda que seja um artista americano.

Em relação à contemporaneidade ocidental, a transgressão possui um estatuto positivo: considerar e atribuir a categoria de transgressiva a uma peça artística pode ser o mais elevado grau de elogio. A definição passou então a ser dispersa, com diferentes significados, sendo a transgressão muito ambicionada pelo meio artístico. Este facto pode ter uma causa extremamente simples: o ser humano está mais atento àquilo que o choca¹⁹. A sociedade encontra-se num grau de apatia em que o artista que conseguir realizar uma performance transgressiva simbolizará uma nova “lufada de ar fresco” e a garantia da eternidade no arquivo da arte. Foucault apresenta um exemplo disso através da ideia de que, ainda que todos os livros sobre D. Quixote fossem agora eliminados, este estaria já imortalizado. A existência de D. Quixote, devido à capacidade de construção literária de Cervantes, está para sempre na personagem que o valida como signo. Foucault invoca a transformação da realidade em símbolos, acreditando que, o “modelo que ela imita servilmente, encontra-o na metamorfose dos encantadores”²⁰. O encantamento em se tornar algo maior que uma actualidade ou participação da história. A capacidade de, enquanto criação excelsa, se tornar imortal pelo signo que passa a representar.

A Sociologia da Transgressão

Jenks aborda a tese da *Solidariedade Orgânica* de Durkheim chamada *As Divisões do Trabalho* para caracterizar as diferentes formas em que a transgressão se encaixa na

¹⁹ A noção de choque será neste trabalho a associação directa ao estímulo da percepção transgressiva. Pela resposta fisiológica de choque no espectador, existe a ligação ao conceito de transgressivo. Isto deve-se ao facto de o corpo humano se basear em mecanismos de homeostasia e desequilíbrios controlados. Aquilo que adquire uma reacção abrupta foge à panóplia de programas motores, psíquicos e emocionais que estavam adaptados para um condicionamento confortável. Se decorrer um desencadeamento violento de respostas biológicas, é porque não foi devidamente antecipado pelos mecanismos existentes. Isto socorre o corpo de uma nova universalidade de possibilidades: uma barreira foi ultrapassada e o mesmo impulso dificilmente chocará o mesmo organismo. Numa acepção metafórica: as vacinas dispõem de pequenas quantidades do vírus para o qual preparam o organismo, quantidades passíveis de controlo pelas defesas imunitárias de forma a este desenvolver anticorpos para a preparação do antídoto. Assim, se o vírus mais tarde entrar no respectivo corpo, o sistema imunitário estará capacitado de reconhecimento e sucessiva resposta.

²⁰ (Foucault, 2000, p. 63)

sociedade. Como o nome indica, solidariedade é algo que não se pode tocar, não se pode ver, porém todas as pessoas já experimentaram a sua acção, a sua força. Ele fala desta solidariedade como um fenómeno inteiramente moral, interior, que, projectado no exterior, é representado pela lei. Divide a solidariedade em dois tipos: mecânica e orgânica. As formas de lei e de sanção na solidariedade mecânica são repressivas e na solidariedade orgânica são restituídas. As sanções repressivas são aquelas em que ao quebrar a lei se pratica um crime, advindo, como consequência, uma determinada punição. As sanções restituídas não são expiatórias, a consequência para aqueles que cometeram a quebra da lei não será na mesma proporção que para aqueles que o fizeram, assim sendo, não existe qualquer tipo de punição.

A lei é, portanto, exercida de uma forma passional ou expiatória. Um crime ofende a consciência colectiva partilhada pelas pessoas, logo, ofende a sociedade. A punição escolhida é uma correcção simbólica do colectivo contra a ofensa individual. A natureza da reacção social revela os símbolos comuns e os tabus partilhados. Porém, numa sociedade onde a forma de solidariedade se tornou esparsa e de difícil identificação, uma tentativa de resposta colectiva simbólica à transgressão tem de ser capaz de restituir o *status quo* e declarar a diferença, de forma a não desencadear um surto de sentimentos partilhados onde não se aplicam valores, *standards* ou limites normativos comuns.²¹

Segundo Durkheim, os principais instrumentos que possibilitam o estudo e o trabalho sobre o mundo social são os factos sociais – elementos irredutíveis analisados em primeiro lugar. Estes factos sociais são rotulados segundo três características: externos, limitados e gerais. Externos no sentido em que existem independentemente do nosso pensamento sobre eles, fazem parte de todos os mundos onde entram. Limitados por serem coercivos quando infringidos. A denominação de geral deriva da sua tipicidade e não transitoriedade. Com este esquema podemos estabelecer uma diferenciação naquilo a que a sociedade se refere como facto social normal e patológico. Durkheim atribui estes dois termos, contudo, opto por retirar o patológico e colocar o irregular. Ainda que faça parte da tese sociológica do autor, o presente trabalho considera patológico aquando encontra uma definição no manual DSM-V²². Fazendo assim a transferência do termo patológico para irregular, segundo a construção teórica de Durkheim, os factos normais são aqueles que constituem solidariedade e continuidade e o irregular são aqueles que manifestam individualização, fragmentação e

²¹ (Jenks, 2003)

²² Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders, 5ª edição, abreviado como DSM-V, é a actualização feita no ano 2013 sobre a alçada da ferramenta de classificação e diagnóstico usado pela Associação Psiquiátrica Americana.

interrupção. O autor sugere que a distinção é de carácter moral, definindo normal em termos de média, uma definição que necessita de se continuar a reafirmar a si própria. Em relação ao irregular, o autor considera que este é de difícil estudo por ser transitório, ameaçando assim a estrutura social, servindo de reforço negativo aos sentimentos colectivos, levando a que o normal tenha as suas barreiras novamente confirmadas. O normal associa-se assim ao bom e o irregular ao mau.²³

Se se analisar o irregular enquanto desvio da norma, essa avaliação passa por ser meramente estatística, caracterizando assim uma definição científica. Esta definição não é apropriada para o estudo sobre a transgressão pois, se a recolha de dados resvalasse por estas variáveis, pessoas ruivas, esquerdinos, coxos, e o que não fizesse parte da norma seria assinalado. A outra possibilidade é assinalar o desvio enquanto elemento não saudável, o que nos remete novamente para o patológico e para aquilo que “não é bom”.

Com base neste argumento, tudo o que foge à norma é desviante, levando a que, por associação, o crime, a arte, o divórcio, a homossexualidade possam ser enquadrados nesta perspectiva enquanto doenças. Podemos também definir o desvio enquanto a incapacidade de obedecer às regras de grupo. Esta definição talvez seja a mais relativa, mas, por isso, também aquela que talvez seja capaz de responder melhor às necessidades de análise de cada objecto de estudo. Existem inúmeros grupos numa sociedade, cada um com as suas regras, obrigando a um trabalho empírico sobre todas estas variantes para alcançar algum tipo de noção entre norma e desvio. Porém, cada um daqueles que quebrou a regra quebrou-a de forma distinta, com intenções distintas, constituindo um grupo heterogéneo apesar de cometerem o mesmo acto transgressivo. Esta hipótese evidencia que o desvio “é criado pela sociedade”²⁴.

Extrapolando a conclusão de que o desvio não é uma qualidade do acto mas uma consequência da aplicação de regras e sanções pelos demais, o transgressor é aquele a quem a etiqueta conseguiu ser aplicada, ou seja, comportamento transgressor é o comportamento que é possível de rotulagem. O desvio é a consequência da resposta dos outros ao seu acto. Existem variantes que devem ser mencionadas: as regras tendem a ser aplicadas de diversas formas a distintos indivíduos. A transgressão de uma regra não remete o indivíduo para um grupo de definição homogénea. A quebra da regra por determinado indivíduo pode ser considerada uma transgressão ao passo que, se for outro indivíduo, noutra grupo, a realizar esse acto desviante, pode não ser considerado comportamento transgressivo. Ou seja, uma

²³ (Jenks, 2003)

²⁴ (S.Becker, 1963, p. 8)

parte da transgressão depende da natureza do acto (se quebra ou viola a lei) enquanto a outra diz respeito ao que as outras pessoas fazem em relação a isso.

As sociedades modernas são organizações onde há discordância entre os diferentes grupos sociais em relação ao que as regras são e como devem ser aplicadas consoante a situação. Existe uma diferenciação nítida entre as diferentes classes sociais, diferentes etnias, diferentes actividades ocupacionais e diferentes culturas. Estes grupos distintos não compartilham, na maior parte das vezes, as mesmas regras sociais. Porém, a história e tradição que carregam consigo levam-nos a produzir um diferente conjunto de regras.

Quando as regras de diferentes grupos sociais se contradizem, pode haver um conflito onde todas as regras são revistas em relação ao comportamento apropriado para responder àquela situação. Por vezes não é suficiente analisar as regras que foram violadas, mas todas as que se encontram ligadas à transgressão ocorrida – uma sociedade, com todas as suas regras, é como um organismo vivo, encontra-se ligado através de uma complexa rede fina e interdependente, onde cada decisão ou alteração pode desencadear consequências imprevistas noutra regra.

O Tríptico Modelo Sociológico: Piet Strydom

O autor Piet Strydom estuda o tema da normatividade e transgressão, estipulando-as primordialmente como complementares e não contrárias. Na introdução à componente “cognitiva da teoria crítica”, analisa o duplo *status* do termo “mundo”: Este manifesta-se na actualidade ou imanência, mas ao mesmo tempo num halo de potencialidades. O mundo é imanente e, ao mesmo tempo, transcende-se a si próprio. Esta noção é difícil de aceder porque nós, enquanto seres interactivos pertencentes ao mundo, não nos conseguimos distanciar dele mesmo – a isto se dá o nome de reflexibilidade. O autor chega a enunciar que esta capacidade de reflexão e distanciação é a que estabelece o conceito de normatividade e, em consequência desse raciocínio, possibilita ao homem ser livre.

Segundo Strydom, o que deve ser evitado é o *mainstream* da convenção da normatividade definida enquanto conjunto de normas e valores. Tendo sido essa a tendência fortemente influenciada pelo positivismo e empirismo da sociologia do século XIX e primeira metade do século XX, como é exemplo a perspectiva durkheimiana, caracterizando esta teoria sociológica como “contraste utilitário-normativo” – menosprezando assim o elemento da transcendência. Durkheim rotulou a normatividade a acções e relações sociais na sua forma concretizada, fossem elas concebidas irreflectidamente, prescritivas ou reguladoras. Esta é a

uma visão dualística (utilitária e normativa), reforçada pelo empirismo de acordo com o objecto da sociologia quando este representa unicamente aquilo que está directo ao observador, disponível. Porém, o autor desta teoria afirma que realidade social é uma denominação incorrecta nestes casos: a correcta passaria por ser “actualidade social”²⁵.

Piet Strydom reconhece que tudo aquilo que é observado não é suficiente, mas é sempre tomado como algo, o que significa a sua dependência a uma referência fora de si, tornando-o possível e dando-lhe o significado enquanto “matéria-de-facto”²⁶. Isto implica que a normatividade não pode ser reduzida à actualidade das normas aplicadas nas acções sociais e nas suas relações sob condições particulares, pois, segundo o autor, a possibilidade e a potencialidade, isto é, a validade ou obrigatoriedade das normas, deve ser tida em consideração.

É assim defendida por Strydom a substituição deste modelo dualista, caracterizado pelo imediatismo e focagem no objecto onde a díade é efectuada entre a utilidade e a normatividade por um sistema em modelo trípico denominado por “abordagem quase-transcendental”. Além do imediatismo do modelo dualista, esta abordagem valida também a componente transcendental. O imediatismo possui a mesma variante da utilidade mas substitui a normatividade pela validade social: significando as normas e valores assimilados através de formas particulares, inconscientemente aceites, testados e reflectidos de forma crítica. Quanto à componente transcendental, esta é definida pela possibilidade ou potencialidade que se caracteriza pela “validade ideal”, ou seja, constituída por distintos princípios normativos relevantes que estão inseridos naquilo a que chamamos de “o estado cognitivo da sociedade”: dividindo-se estruturalmente pelas dimensões objectiva, social e subjectiva.

Strydom reconhece a existência destes elementos na teoria de Durkheim, mas os mesmos encontram-se apresentados de forma difusa e enquadrados de forma dúbia, principalmente devido ao enfoque de Durkheim na objectificação ou instrumentalização dos factos sociais.

É importante salientar que as referências à validade ideal, imediatismo, transcendência e estado cognitivo da sociedade não implicam a adopção de uma posição idealista. Pelo

²⁵ A Realidade social engloba a actualidade e a potencialidade, segundo o esquema do autor, participando assim do modelo trípico, e não dual.

²⁶ (Strydom, 2013, p. 3)

contrário, defende a reconstituição periódica a nível macro do processo evolucionário.²⁷ Não apresenta uma resposta ideal para a condição do Homem: reconhecesse-se como utensílio de estudo e ferramenta de trabalho.

Muito mais haveria a trabalhar nesta teorização mas a parte fulcral para o estudo comprometido a esta dissertação é que, citando o autor, “no entanto, localizando a normatividade e a transgressão no contexto do mundo entendido no seu duplo sentido, ganha forma uma importante consequência: a transgressão é na melhor das hipóteses uma variedade de transcendência - indo além dos limites ou das fronteiras.”²⁸ Este duplo sentido que o autor menciona é a imanência e transcendência do mundo. Isto significa que, admitindo a transcendência como componente do estudo social do mundo, a transgressão figura nessa mesma transcendência, o que a torna elemento que não reconhece barreiras ou limites.

A Transgressão Social e Psicológica: Foucault e Bauman

Foucault apresenta o conceito de profanação no texto *Um Prefácio para a Transgressão*. Este conceito impõe a existência de um sagrado, e ele declara que, quando escreveu tal texto, a profanação não reconhecia já qualquer significado positivo no sagrado. O paradigma hoje é a confusão sobre o que pode ser o sagrado, não a questão da sua positividade ou negatividade. Num contínuo de argumentação, chegamos à transgressão que, na possibilidade de não reconhecer sagrado – dado a perda e confusão de sentidos –, poderá culminar num vazio de significado para a sua existência.

A questão do Compromisso e da Sexualidade

O autor afirma que a emergência da sexualidade nestes novos parâmetros é um resultado de múltiplas razões. Primeiro, está associada à morte de Deus, definida por Nietzsche, e ao vazio ontológico que este argumento invoca enquanto projecção da existência de limites ao pensamento. Segundo, o surgimento de um método de pensamento que substitui a busca da totalidade pela interrogação dos limites, bem como do acto de transgressão substituir o movimento das contradições. Por último, o questionamento da linguagem literária chamada de escandalosa ou violenta, Fala-se de Sade, por exemplo. Este questionamento não surge pelas palavras ou sintaxes mas pelo processo de maturação que estas, desde o seu surgimento, fazem acontecer em cada um dos conhecedores de tais obras. Isto é, a transformação dos paradigmas com que se observa e desconstrói o que nos envolve -

²⁷ Figurando em destaque o processo filogenético do ser humano: como por exemplo o destacado desenvolvimento do córtex pré-frontal entre os últimos 60,000 e 30,000 anos.

²⁸ (Strydom, 2013, p. 1)

efectuando interiormente uma constituição de novos limites e possibilidades de transgressões aos mesmos.²⁹

Este enfoque analítico sobre a esfera sexual é importante na medida que permite uma maior compreensão das transformações existentes na sociedade dita de massas. Na generalidade do mundo, excepto casos de tribos, grupos religiosos, e outros relacionados, a esta esfera libertou-se de tabus e vergonhas.³⁰ Estas excepções provam-se com a contínua existência de mutilação genital feminina em tribos africanas, ou violações em grupo pelos líderes de tribos como castigo de transgressão das suas leis³¹. Estas situações ocorrem e são do conhecimento geral, as imagens chegam à televisão em horário nobre. O choque provocado por tais práticas sociais é saturado pela sua constante exibição. Estes casos são comportamentos desviantes do global, mas a sua continuidade local é que os torna portadores de uma determinada legitimidade.

A norma, a moral, o tabu, são “construídos culturalmente e são sempre contextuais e localizados”³². Contudo, exemplos como os mencionados no parágrafo anterior, na sua contínua existência e persistência, tornam-se passíveis de serem argumentados enquanto transgressão: a contínua filiação a uma ideologia extremista, o menosprezo pela carta dos direitos universais do Homem, o não acompanhamento da progressão entre a igualdade de direitos entre géneros, escolhas sexuais, e oportunidades representam uma fidelidade a uma posição dogmática.

Esta fidelidade alicerça uma performance social transgressiva no que diz respeito à norma - como agentes recíprocos, a sociedade contemporânea ocidental na sua ausência de compromissos, pode significar uma transgressão que é inexistente por infidelidade ininterrupta.

Bauman refere que “estamos a passar de uma era de grupos de referência pré-determinados para uma era de grupos de referência. Isto infere que o indivíduo é obrigado a uma autoconstrução solitária, sendo isso dogma aceite até ao término da sua vida”³³. Por

²⁹ (Foucault, 1998, p. 85)

³⁰ Como por exemplo, o aluno da escola de artes em Londres que agendou a sua performance artística com vários meses de antecedência, onde a performance consiste na perda de virgindade anal do mesmo por outro homem em palco. Mas não só, existe o exemplo de Annabel Chong ter feito relações sexuais com 251 homens num período de 10 horas em 1995 para desafiar os papéis dos géneros.

³¹ (Marinho, 2014)

³² (Werbner, 2001, p. 150)

³³ (Bauman, 2001, p. 14)

outras palavras, as linhas que delimitam e caracterizam um grupo social diluíram-se e são irreconhecíveis face à antiga formulação do Homem bio-psico-social.

Os limites dos grupos sociais que se tocavam e contradiziam uns aos outros estão hoje exponenciados no panorama geral da sociedade, tornando-se indeterminado como se constroem os limites sociais. Assim, as políticas de grupos sociais onde o indivíduo se insere de forma a fazer parte, substituíram o seu estatuto de macro-grupal para uma delimitação micro, indo cada agente social buscar ao grupo aquilo que por auto-reflexão (na maioria dos casos o poder dos *media* criam esta pseudo-auto-reflexão) considera frutífero para si. Os padrões em que antes se obtinha estabilidade e dependência são maleáveis como nunca antes foram. O tempo moderno é progressivamente mais flexível e expansível. Isto é possível porque, segundo Bauman, o tempo tem capacidade de carga e encontra-se dilatado.

Esta expansão contínua do tempo levou ao limite da velocidade do movimento, ou seja, o contínuo-espacial é hoje a instantaneidade: “em termos práticos, o poder tornou-se verdadeiramente extraterritorial”³⁴, não ficando assim restringido a qualquer resistência ao espaço. Encontramos, então, o apogeu do “fim da era do compromisso”³⁵, onde as técnicas de metamorfoses sociais se baseiam em individualizações cada vez mais auto-suficientes, como a astúcia, fuga e a ausência de vínculo a um espaço. Com isto, na chamada *Era da Modernidade Líquida*³⁶, deixou de haver a conquista de novos territórios para haver a destruição dos limites que impedem o fluxo de novos e fluídos poderes globais.

Pode-se induzir que actualmente não existe uma definição ou entendimento do ser humano, maioritariamente orientado pelas normas sociais enquanto ancoragem cultural e psicológica de instituições ou princípios universais, mas sim uma maior singularização individual³⁷ em cada indivíduo.

A Morte de Deus e o Fim da Identificação Material

Da mesma forma que a transgressão é um movimento de afirmação passivo da lei, a marginalidade é a afirmação da existência de norma. A “transgressão precisa da lei para se pôr em acção”³⁸ e só pelo comportamento normativo se alcança o vislumbre de uma disrupção ou quebra desta massa coesa. Este estudo precisa então de trabalho, “não em termos de superfície e de subsolo, mas em termos de distribuições horizontais, de combinações entre

³⁴ (Bauman, 2001, p. 18)

³⁵ (Bauman, 2001, p. 15)

³⁶ (Bauman, 2001)

³⁷ Em países liberais e democráticos, exceptuando-se assim casos de obrigatoriedade política, cultural e religiosa.

³⁸ (Lippi, 2009, p. 177)

sistemas possíveis”³⁹. Avançando desde a mais notável e conhecida transgressão de toda a história da humanidade – a morte e ressurreição de Jesus Cristo⁴⁰ – e deixando para trás todo o consenso que é a composição da História, pela obra de Friedrich Nietzsche chegamos ao que se determinou como a morte de Deus.

A anunciação da morte de Deus, é importante sublinhar, acaba também com a crença numa realidade que se tinha como estável, com uma figura sobre a qual se estabeleceram regras e princípios que levaram inúmeras pessoas à morte, ou seja, quebrou uma essência humana tida como fixa, um conjunto de directrizes morais e éticas. Esta não é a única variável importante ao estudo: a morte de Deus é também a morte do homem, “não a morte do ser humano, mas a morte de uma determinante forma ou modalidade histórico-cultural do objecto”⁴¹. É o fim da transcendência (e da necessidade à transcendência) do homem enquanto ligação directa com Deus, terminando assim a entidade oposta e complementar ao homem, que lhe atribuía uma identidade e um sentido.

Nietzsche anunciou esta erupção sobre a crise cultural que se vivia e Michel Foucault corroborou no fim do século XX tal argumentação. Este acontecimento tem um relevo especial porque é aqui que são quebrados os antigos arquétipos de moral, valores, conhecimento, verdade, humanidade, política e sociedade, que tinham servido de base nos precedentes duzentos anos, aproximadamente. Esta crise deu azo à entrada de novos “deuses” para o panorama social: a ciência, a raça, a nação e a tecnologia.

O homem, atravessando o ano horripilante de 1983, viveu num temor de que o mundo poderia acabar a qualquer momento. Houve um corte completo no diálogo entre a URSS e os EUA, antecipando-se uma III Guerra Mundial, e, desta vez, nuclear de ambos os lados.

Sobre a década de 80, José Gil escreve “é verdade que ninguém sabe para onde vai”⁴². O escritor referia-se ao estado artístico da década em causa, mas a correlação é directa entre a condição social, psicológica e artística que se vivia. A instalação da arte contemporânea venceu exactamente o “estilhaçar de certezas”⁴³ que se vinha acumulando até então. Onde não

³⁹ (Rancière, 2010, p. 57)

⁴⁰ A crença num acontecimento, em última instância, é que o torna real. A existência perpétua da sua existência nas nossas vidas, enquanto elemento devoto ou mera presença, torna-o relevante. Assim sendo, não se efectua uma argumentação pela verdade absoluta, porque essa não existe, mas pela constatação de elementos pelos quais a sociedade se rege, ainda que inconscientemente. Posto isto, a morte e ressurreição de Cristo é o único exemplo de um corpo que morreu biologicamente e continuou a viver passado três dias. Não é possível ao homem, ainda que Jesus Cristo o fosse também. É transgressivo para a única certeza absoluta humana: a morte.

⁴¹ (Milchman & Rosenberg, 2007, p. 45)

⁴² (Gil, 2005, p. 93)

⁴³ (Gil, 2005, p. 93)

existem certezas não existe corpo de coesão, não se valida o compromisso que substancia um princípio, um cânone, uma regra. No texto *A Confusão como Conceito*, o autor avança com o argumento de que na década de 80 tudo se desmembrou na esfera artística: a tentativa da arte se distanciar da sociedade, a experimentação como processo e o produto advindo do fragmento. O sentido estético enquadrado nos termos de “gosto” divergiu em condições nunca antes ocorridas.

Estas alterações são resultados de processos contínuos e que o sentido da divergência se baseia na capacidade de apreensão universal por parte do sujeito enquanto perceptor do objecto artístico. Mas, o autor incorre neste argumento dizendo que esta

“universalidade torna-se paradoxalmente local, regional e individual – sem regra, sem direcção, sem discurso individualista; cada artista vale agora por si, independentemente do valor dos outros, que se legitimista curiosamente também por si, quer dizer, por não exigir discurso legitimador”.⁴⁴

Este discurso do *n’importe quoi* queria distanciar-se do discurso da anti-arte, definindo-se assim como uma qualquer outra coisa. Esta confusão dificultou a ordenação e estruturação dos objectos artísticos, inviabilizando uma hierarquia que facilitaria a crítica: desordem entre “gosto e percepção artística”. Devido a tais factores, alcançou-se a parede do *kitsch*: ocorreu uma “contaminação extraordinária do valor estético pelo valor monetário” o que despoletou o aparecimento de um gosto universal – a massa.⁴⁵

Nesta reconstituição de panoramas histórico-globais, é prolífico fazer a transposição para as mais recentes construções sociológicas de Zygmunt Bauman. Este autor estabelece uma marca distintiva entre a sociedade consumista e o consumo da cultura pela mesma, ou até mesmo do rápido e numeroso volume de tal acontecimento. Aquilo que diferencia estes membros da cultura consumista actual dos seus ancestrais é a emancipação do consumo da sua antiga “instrumentalidade que habitualmente estabelecia os limites – a morte das normas e a nova plasticidade das necessidades, estabelecendo o consumo livre de vínculos funcionais e absolvendo-o da necessidade de se justificar por referência a qualquer coisa para além do seu próprio prazer”⁴⁶. Sendo esta necessidade diferente, pois é insaciável, caracterizada pela “necessidade de manter a tensão viva e, caso aconteça algo, mais forte em cada etapa”⁴⁷.

⁴⁴ (Gil, 2005, p. 93;94)

⁴⁵ (Gil, 2005, p. 95)

⁴⁶ (Bauman, 2001, p. 12)

⁴⁷ (Bauman, 2001, p. 13)

A morte da transcendência divina apontada na filosofia nietzschiana foi substituída por esta necessidade de explicação. A explicação existencialista permanece volátil dentro da argumentação alcançável pela condição do homem, o que invoca uma sobrevivência ou género de metástase da necessidade: para se ser total há que ter, e há que sentir que precisa de ter. Este sentimento de dever de posse é uma das *nuances* anunciadas por Bauman quando efectua a substituição da necessidade por desejo enquanto “*spiritus movens* da actividade consumista”⁴⁸, um fenómeno sem exigência de referência, sem exigência de justificação ou perdão em termos de um objectivo ou causa - estes são alguns dos constituintes que preenchem o corolário de um corpo narcísico.

O contínuo pairar desta nuvem da “destruição da humanidade cedeu lugar a uma cultura do individualismo esquizóide na qual, entre mortos e feridos, todos nos salvamos, cada um na sua e nada entre nós”.⁴⁹ A cultura pós-moderna tem sido assim caracterizada: um “neo-individualismo hedonista”⁵⁰ imerso num terror narcísico em ser comum e igual aos demais – visão da qual o *merchandising* se faz valer. A composição narcísica funciona numa ausência de limites em relação às personagens que cria nas múltiplas relações sociais, conseguindo adaptar-se e mover-se com recurso a competências sociais altamente desenvolvidas e egocêntricas.

Esta exacerbação do corpo enquanto objecto de fetiche e submetido à pressão do ideal que se mercantiliza nos *media* a velocidades estonteantes, coloca o espectador num decurso de patologias eminentes: “compulsão alimentar, consumo de drogas, fisiculturismo, cirurgias plásticas e mutiladoras, rejuvenescimento e restrições de toda a ordem”⁵¹. A inadequação ou incapacidade de alcançar o que se vende recai sempre no receptor. O *transfer* para a mudança das relações entre as pessoas é igualmente preenchido por este comprometimento e quebra: a sua superficialidade e multiplicidade, passageiras e incapazes de construir vínculos de compromisso duradouro. A afectividade passa a ser alvo de chacota, tediosa, vazia e fútil – a época das efemérides. Existe então a contínua depravação de um desejo consumista pelo consumo.

Contudo, existe a permanência da identificação do objecto enquanto material visível e palpável: o corpo, o instrumento, a figura de identificação distinta ao emissor que reflecte a sua delimitação e reforça o seu invólucro. A continuidade desta identificação e/ou

⁴⁸ (Bauman, 2001, p. 13)

⁴⁹ (Figueiredo, 2003, cit. por Lazzarini, 2006, p.11)

⁵⁰ (Lazzarini, 2006, p. 11)

⁵¹ (Lazzarini, 2006, p. 12)

manuseamento tátil e/ou visível é sinónimo de possível conforto para quem realiza a interacção.

O filósofo e teórico social Brian Massumi também expõe uma preocupação, no texto *Interface and Active Space*, que vem no seguimento do discurso: “No futuro da economia da informação, Negroponte explana, os produtos serão primeiramente ‘imateriais’”⁵². O autor aqui mencionado, Negroponte, argumenta na defesa da época à qual chama de pós-informação (final do século XX/início do século XXI). A imaterialidade surge aqui como o conjunto de dados virtuais, os dados processados por máquinas, interagindo num universo virtual, onde se desenvolvem corpos imateriais. O que se induz desta análise é que se a relação social funciona com a imaterialidade, então, todo o paradigma humano (humanismo) fica distorcido por incapacidade de taxonomia e percibibilidade de enquadramento no que remete às interacções e características humanas de vivência, de troca e de partilha.

⁵² (Massumi, 1995, p. 2)

Performance: a história e os seus marcos

É na década de 1970 que a performance arte é reconhecida como expressão artística independente⁵³. Nas palavras de Lyotard, “o pensamento e a acção dos séculos XIX e XX são regidos por uma Ideia (Ideia no sentido kantiano). Esta Ideia é a da emancipação”⁵⁴. Para o autor, esta Ideia de emancipação da humanidade elaborou-se a partir da Revolução Francesa e tinha como principais agentes de emancipação a ciência, as técnicas, as artes e as liberdades políticas. Nas suas palavras, esta “promessa de liberdade é para todos o horizonte do progresso e a sua legitimação. Todos levam, ou pensam levar, a uma humanidade transparente a si própria, a uma cidadania mundial”⁵⁵.

A performance, na primeira década do seu surgimento, esteve excluída do processo de avaliação do desenvolvimento devido à dificuldade em identifica-la, encontrando nas demonstrações ao vivo a ferramenta “contra os convencionalismos da arte estabelecida”⁵⁶. Isto fez dela o despoletar da forma de arte do séx. XX, pelo carácter transgressivo e inusitado da sua postura radical. Era utilizada como forma de violação das normas quando o artista chegava a um impasse, de forma a perspectivar novos rumos. A performance funcionou assim como berço para os artistas encontrarem as suas correntes e direcções: utiliza todos os meios para conseguir responder à insatisfação dos artistas que a ela recorrem, em regime de transdisciplinaridade onde todas as artes se podem ligar para questionar a estética estabelecida - constituindo-se assim em modelo predominantemente anárquico. A performance recorre aos artistas para buscar aquilo que ainda não tem nome, dentro dos seus contextos sociais, políticos e artísticos, de forma a alcançar um “discurso mais alargado sobre a cultura internacional no nosso mundo extremamente mediatizado”⁵⁷.

O Objecto, o Cruzamento de Áreas e a Política da Mensagem

Futurismo: Simultaneidade e Espontaneidade

Em 1896, Alfred Jarry escreve e encena o *Rei Ubu*, peça caracterizada como absurda e burlesca, em todos os moldes ofensiva à forma da arte vigente. Marinetti, influenciado pela obra de Jarry, cria *Le Roi BomBance*, atentando a uma reformulação do estado da arte (obras impregnadas de crítica política). Marinetti, por sua vez, procura influenciar os seus pares a experimentar este novo modelo artístico, chegando em 1909 a editar no jornal *Le Figaro*, em

⁵³ Sendo esta a época em que a arte conceptual alcançava o seu apogeu.

⁵⁴ (Lyotard, 1987, p. 38)

⁵⁵ (Lyotard, 1987, p. 101)

⁵⁶ (Goldberg, 2012, p. 7)

⁵⁷ (Goldberg, 2012, p. 11)

Paris, o primeiro manifesto. Um ano depois das performances futuristas terem tido início, em 1913, o poeta Alexei Kruchikh preparou uma ópera chamada *Vitória Sobre o Sol*. Pela mesma altura, Maiakovski, seu amigo, preparava uma tragédia chamada *Vladimir Maiakovski*. Ambos os trabalhos estavam impregnados em novos modelos artísticos, como o irrealismo do libreto e das figuras, completamente sem sentido. A obra *Vitória Sobre o Sol* ficou caracterizada como o produto resultante entre o trabalho do poeta, do músico e do artista. Mais tarde, em 1923, Foregger apresentou o espectáculo danças mecânicas, um espectáculo de influências transdisciplinares, sendo bastante criticado por isso – o autor desenvolveu a sua arte numa visão puramente mecânica, enquanto inspiração estética e isenta de qualidade ética.⁵⁸

Por volta de 1929, Meyerhold apoiou-se nos construtivistas para realizar a sua encenação de *O Corno Magnífico* de Crommelynck, mais especificamente para a construção do cenário, resultando num completo sucesso, promovendo o trabalho de ambos. Na produção da peça de *A Morte de Tarelkin*, de Sukhovo-Kobylin, o grupo *A Blusa Azul* trabalhou com Stepanova que criou um mobiliário desmontável – princípio da metamorfose teorizado nos manifestos iniciais. *Moscovo Está em Chamas*, de Maiakovski, foi o apogeu da capacidade política da performance, retractando a revolução de 1905, retratado como um “fenómeno totalmente novo no campo da pantomima circense”⁵⁹.

Dadaísmo: a destruição das matrizes

Benjamin Wedekind, actuava em cabarés quando não conseguia financiamento para as suas peças ou quando era censurado oficialmente por eles, chegando a masturbar-se ou a urinar em palco. O autor era muito apreciado pela comunidade artística de Munique devido à libertinagem, irreverência e excentricidade das suas performances.

Em 1909, Kokoschka encenou *Homicídio, a Esperança das Mulheres*, peça igualmente transgressiva e provocatória em relação à moral pública e ao conservadorismo vienense: aqui foram utilizadas já técnicas expressionistas, que se consolidaram em 1912 na produção do mesmo autor da peça *O Mendigo* de Sorge.

Hugo Ball partilha aqui de enorme influência: trazia com ele os conteúdos retirados da aprendizagem com Max Reinhardt, juntando-os à ideologia da obra de arte total de Wagner. Em 1916 e já em Zurique, Ball e Henniggs abriram o Cabaret Voltaire, local de encontro das

⁵⁸ (Goldberg, 2012)

⁵⁹ (Goldberg, 2012, p. 59)

figuras mais bizarras e vanguardistas, apresentando diariamente as suas criações e as de outros. Durante cinco meses o Cabaret Voltaire foi o centro da inovação artística e da reunião dos maiores intelectuais e artistas que ali viviam e o visitavam propositalmente. Mais tarde, em 1918, no café des Westens em Berlim, numa re-chamada de espírito do café Voltaire, Huelsenbeck voltou a bater forte na percussão enquanto Grosz declamava os seus versos extremamente ofensivos e cheios de palavrões, acabando por urinar numa pintura expressionista. Exclamava no fim que a antiga guerra não tinha sido sangrenta o suficiente. A noite de performances resultou em escândalo nos meios sociais nacionais.⁶⁰

Surrealismo e Antonin Artaud

Em 1917, Erik Satie, Pablo Picasso, Jean Cocteau e Léonide Massine, produzem o *ballet Parade*, obra muito criticada. Guillaume Apollinaire, um dos críticos, caracterizou a obra de *ballet* como o Novo Espírito. Outros críticos por sua vez, consideraram a peça um ultraje. Em suma, *Parade* fez de Satie o que o Rei Ubu fez de Jarry: o seu autor ficou para sempre associado a esta sua obra devido à polémica que lhe foi inerente.⁶¹

De seguida, Apollinaire encenou a sua própria peça, chamada *As Maminhas de Tirésias*, com óbvias influências em Jarry. Sete anos mais tarde, em 1921/1922, Cocteau, no seguimento da influência destas duas obras, criou a peça *Os Noivos da Torre Eiffel*, no que terá sido um apogeu para os *dadas* e a aparente culminação da patafísica.⁶²

O movimento surrealista publicou o seu primeiro manifesto em 1925, após Tzara e Breton terem divergido no que respeitava ao dadaísmo. Por esta altura começou a evidenciar-se a influência de Freud na construção artística. A partir da década de 1920, já haviam performances surrealistas, ainda que sob a égide dos *dadas*: ambos partilhavam do princípio da simultaneidade e improvisação, porém os surrealistas incutiam objectivos intencionais nas mesmas. A escrita automática era uma das características mais fortes deste novo movimento. Buscavam explorar o inconsciente, levando isso para a performance: Roger Gilbert-Leconte elaborou em 1924 *L'odyssée d'Ulysse le palmipède* onde inseria no texto da performance partes que se deviam ler em silêncio; noutro exemplo, em 1922, Vitrac, sem narrativa, na performance de *Le Peintre*, pintava o rosto a uma criança e à respectiva mãe, depois pintava o

⁶⁰ (Goldberg, 2012)

⁶¹ (Goldberg, 2012)

⁶² (Goldberg, 2012)

seu. No fim da performance, a criança e a mãe, afectados por suposto estigma saíam de cena em pranto.⁶³

Picaba, Duchamp, Man Ray e René Clair criaram o *Relâche* que consistiu na transgressão dos limites que separavam o *ballet* do *music hall*, performance que foi bastante discutida pela imprensa.

Antonin Artaud, em 1927, funda com Roger Vitrac o Teatro Alfred Jarry, com o intuito de devolver ao teatro a glória que este merece e lhe foi retirada.

Antonin Artaud desempenha um papel fundamental no decurso da teatralidade e do papel do actor: escreve o livro *O Teatro e o Seu Duplo* (1935) onde elabora uma crítica acérrima ao teatro que existia na sua contemporaneidade. Nele insere também a sua alternativa para sair do “duplo social” que metaforizava como a “peste” – o teatro da crueldade. Aqui, invoca uma busca à verdadeira existência, presta ódio ao excesso de palavras no teatro, manifestando logo no 1º Manifesto do Teatro Alfred Jarry (1926 - ainda o seu livro não tinha saído) a definição de Crueldade como: “Nós representamos (jogamos) nossa vida no espectáculo que se desenrola em cena; e para o espectador, seus sentidos e sua carne estão em jogo (...) Ele deve estar bem persuadido de que somos capazes de fazê-lo gritar”⁶⁴. Artaud foi para muitos artistas o pai da performance, riscando as linhas mais conservadoras do teatro e da actuação e expondo o grito, o corpo e a respiração do homem como lugar primordial da prática teatral. Lehmann chega mesmo a dizer que a produção de Artaud “não é só uma teoria teatral mas uma teoria cultura”⁶⁵, atentando assim provocar a vigente “tradição europeia de representação e atitude”⁶⁶.

Em 1938 a performance surrealista tornara-se dominante e consolidava a posição de Paris como centro de intelectualidade artística.

Da Experimentação à Conceptualização da Obra de Arte

Arte ao vivo: desde 1933 à década de 70 – Nonsense; Quebra da 4ª parede e do tabu da nudez; Processo em vez de Produto; Arte igual a Vida

Em Nova York, John Cage (músico) e Merce Cunningham (bailarino), realizavam experiências com ruídos enquanto composição musical. Marco do trabalho de Cage é a peça

⁶³ (Goldberg, 2012)

⁶⁴ (Felício, 1996, p. 79)

⁶⁵ (Lehmann, 2003, p. 5)

⁶⁶ (Lehmann, 2003, p. 5) Acabando mesmo por estabelecer ligações paralelas e comparativas com a posterior crítica didáctica brechtiana aos moldes tradicionais do teatro e do drama.

4'33'', no qual o performer contratado se sentava durante quatro minutos e trinta e três segundos sem tocar.

Pode dizer-se que a “Arte ao vivo” era o resultado da New School for Social Research. Um dos alunos, Alan Kaprow, criou o evento *18 happenings in 6 parts* no decorrer do ano de 1959. Neste evento, Kaprow, distribuiu tarefas ao espectador e exigia a sua movimentação pelo espaço durante a performance, fazendo assim parte do happening. Havia performers a desempenhar acções musicais, de pintura, inertes ou em movimento. O próprio Kaprow admitiu que as “acções não terão nenhum sentido muito claro para o artista”⁶⁷: Happening assinala aqui a realização de uma acção espontânea. Porém, tinham havido ensaios e os performers estavam conscientes de todas as sequências de movimentos que deviam realizar. Esta performance propagou-se e influenciou inúmeros autores e espectáculos, como por exemplo, Jim Dine em *Smiling Workman*, bebia latas de tinta enquanto escrevia com as mesmas “amo o que estou...”⁶⁸ numa tela. Por fim, derramava o resto da tinta sobre si e pulava sobre a tela.

O artista Alan Kaprow, que ensinava também história da arte num colégio, criou aquilo a que podemos chamar de *art site specific*, substituindo os moldes antigos da arte enquanto mera exposição aos espectadores para uma participação activa dos mesmos, tornando-os assim elementos criadores da obra.⁶⁹

Vostell apresentou *You* em 1964 com o intuito de levar o espectador a reflectir a confrontação com o caos e a vida, o *nonsense*, o horror mais absurdo, sendo o cerne da apresentação aquilo que o público retirava do happening. Seguiu-se depois o local da performance como factor decisivo para o seu acontecimento. Em 1963, Ken Dewey realizou um espectáculo chamado *City Scale* que começava ao anoitecer e terminava ao nascer do sol do dia seguinte, tendo o público percorrido vários locais durante a noite. Por esta altura, Oldenburg utilizava o espaço público para provocar o efeito pretendido no público, fazendo com que o espectador se identificasse com os artistas, Whitman por sua vez, provocava a separação do palco com a plateia.⁷⁰

Nos primeiros anos da década de 60 a performance foi extremamente influenciada pela dança: a inovação que a dança acarreta para os happenings, para a transdisciplinaridade,

⁶⁷ (Goldberg, 2012, p. 162)

⁶⁸ (Goldberg, 2012, p. 164)

⁶⁹ (Belting, 2003, p. 175)

⁷⁰ (Goldberg, 2012)

visando sempre a díade arte-sociedade e quase sempre em apresentações ao ar livre. Nesta modalidade de expressão o grupo Judson Dance Group ficou notoriamente reconhecido.⁷¹

Em 1965 a performance *Waterman Switch* apresentava já um homem nu em palco, frente ao público: estava então transgredida a barreira da nudez. Nesta apresentação foi concebido um espaço com características minimalistas, porém, esta corrente artística estava ainda em fase inicial. Nesta performance existia em palco uma mulher nua, a performer Carolee Schneeman, na mesma figuração que a *Olímpia* de Manet - quadro primordial da transgressão dos cânones da arte na pintura.⁷²

Na Europa, Klein em vez de pintar a partir de modelos, pintava com elas, criando assim o que chamava de “experiência imediata”⁷³. Estas criações transgrediam o modelo solitário do artista que apresentava somente o produto concebido no *atelier*, mostrando assim todo o processo. Manzoni pela mesma altura concluía os seus quadros totalmente brancos, os *Acromos*, tentando libertar-se de qualquer fenómeno pictórico, lutando por eliminar a tela. Manzoni ansiava alcançar a declaração do mundo enquanto obra de arte: estabelecendo a “equação arte=vida”. O objecto artístico mais destacado e transgressor de Manzoni foram as noventa latas, alegadamente preenchidas com a defecação própria do autor, todas de igual peso (30g), vendendo cada uma delas ao valor corrente de ouro.

Nesta década, o artista Joseph Beuys realizou uma performance onde jejuou durante vários dias antecedentes à apresentação, e depois se confinou a uma caixa durante 24 horas – sendo *Vinte e Quatro* o nome da performance – desta forma o tempo e a acção estavam controlados pelo artista. Já em 1974, Beuys realizou uma das performances mais singulares e igualmente discutidas: *Coiote: eu gosto da América e a América gosta de mim*. O actor chegou ao aeroporto Kennedy completamente envolto em papel de feltro e foi conduzido para o local da performance. Resumidamente, a performance baseava-se na partilha do mesmo espaço com um coiote ao longo de sete dias. O público encontrava-se separado apenas por uma corrente, dentro da galeria. Tudo o que possuía era uma lanterna, o jornal diário, o feltro que trazia em torno de si, uma bengala e um par de luvas. O seu objectivo era representar uma crítica à política e sociedade americana, desde a perseguição dos índios norte-americanos até às relações dos EUA com a Europa – extrapolando o conceito que buscava afirmar de “escultura social”.

⁷¹ (Goldberg, 2012)

⁷² (Goldberg, 2012)

⁷³ (Goldberg, 2012, p. 182)

A arte das ideias e a geração dos media: 1968 a 2000 – Conceptualização da obra de arte; Body Art; Espectador como artista; Performance autobiográfica; Performance fringe

A partir da crise de 68, as alterações sentidas foram diversas. Algumas das mais importantes foram: os artistas tornaram-se agentes activos na fundamentação e explicação das suas obras, em texto, o que antes era realizado pelo crítico da arte. Daqui advém uma acusação da qual ainda hoje se notam efeitos: o mercantilismo da arte. No prisma pessoal o artista deixou a luta que tinha como objectivo final a aceitação por parte do grande público, e focou-se em perceber as suas verdadeiras motivações para a criação artística.

Lyotard, na carta a Samuel Cassin em 1984, escreve que as metanarrativas que marcam a modernidade são a “emancipação progressiva da razão e da liberdade, emancipação progressiva ou catastrófica do trabalho (fonte de valor alienado no capitalismo), enriquecimento da humanidade inteira através dos progressos da tecnociência capitalista (...)”⁷⁴. Explica ainda que estas narrativas não constituem mitos no sentido de fábulas mas uma “Ideia a realizar”⁷⁵.

Estas mudanças fizeram com que se formulasse a ideia de arte conceptual, onde os objectos passam a ser conceitos, derivado principalmente ao desdém proveniente do mercantilismo da arte. A performance conheceu aqui uma época de rejeição ditada pela arte conceptual, onde em forma de rebelião os artistas largaram o pincel e a tela e se dedicaram a explorar o corpo como material artístico, como Klein e Manzoni vinham fazendo. Nesta altura, o objectivo em relação ao espectador era que este intuísse a experiência com que o performer o confrontava. Esta associação do material artístico ser o corpo do performer ficou conhecida como *body art*.

Yoko Ono, em 1970, numa das primeiras “acções conceptuais”, instruía o espectador (através da leitura dum papel dado previamente) a projectar um mapa imaginário e a fazer o trajecto, delineado cognitivamente, pela cidade.

Acconci, em 1969, utilizou o seu corpo como alternativa à página, sendo ele “poeta”. Na performance *Following Piece*, em vez de escrever “um poema sobre o acto de seguir alguém”, seguia pessoas ao acaso pela cidade, nunca sabendo estas aquilo que lhes estava a acontecer. Era um trabalho discursivo pela imagem, o artista transformava-se no seu discurso. Em 1970 criou *Conversation*, tentando ocultar a sua masculinidade através dos enchimentos

⁷⁴ (Lyotard, 1987, p. 31)

⁷⁵ (Lyotard, 1987, p. 32)

nas mamas, escondendo o pénis entre as pernas e queimando os pêlos. Na sua mais polémica e famosa performance, *Seedbed*, apresentada um ano depois de *Conversation*, Acconti masturbava-se enquanto os espectadores andavam numa rampa por cima dele, ouvindo-o e vendo-o. Por fim, em *Command Performance* em 1974, dava ao espectador o espaço e os meios para este realizar a sua própria performance.⁷⁶

O artista Oppeinheim opunha-se à influência minimalista da época e acusava a *body art* de ser mal direccionada, inviabilizando assim a preocupação minimalista da procura da essência do objecto. Oppeinheim criou então obras onde a principal premissa era a experiência das formas. Em *Reading Position for a Second Degree Burn*, trabalhou sobre a mudança de cor no seu próprio corpo, da forma mais simples, quando exposto à luz solar colocava um livro sobre o seu peito – a área envolta ficou queimada pelo sol. Chris Burden, artista californiano, era possuidor de um discurso semelhante ao de Acconci e Oppeinheim, iniciando o seu percurso na performance em apresentações caracterizadas por elevados esforços físicos e de concentração. As suas performances vão desde trancar-se num cacifo de 60cm*60cm*9*cm durante 5 dias seguidos, alimentando-se somente de água, até à performance *Shooting Piece*. Nesta performance, Burden pediu a um amigo para disparar uma arma sobre si: ficou sem um pedaço de carne no braço devido ao tiro, quando era suposto ser só um arranhão. Em 1972 protagonizou *Deadman*, onde se deitou no centro de uma estrada com intenso trânsito de Los Angeles, enrolado num saco de lona.

Em Acconci, Burden e Oppenheim, o corpo era o objecto sobre o qual se trabalhava. Para o artista californiano Bruce Nauman ou para o alemão Klaus Kinka, o corpo era manipulado enquanto elemento no espaço, possibilitando assim que tais demonstrações alterassem a percepção que o espectador possuía da realidade física.

Na década de 70, Dan Graham concebeu performances onde a interacção do performer com o público funcionavam como centro do espectáculo: os espectadores eram convidados a ser criadores e espectadores ao mesmo tempo de forma a reduzir a distância entre eles. Havia artistas que recorriam a rituais para elaborar as suas obras. Hermann Nitsch em 1962 desenvolvia trabalhos onde juntava sangue, antigos rituais cristãos e dionisíacos, porém, transpostos num conceito moderno – tentando ilustrar a catarse aristotélica do terror, do medo e da compaixão. Desenvolveu outras performances onde inseria cordeiros mortos, estripados e

⁷⁶ (Goldberg, 2012)

crucificados.⁷⁷ As vísceras dos animais mortos eram depois arremessadas contra os performers nus, simbolizando uma provocação social de libertação de energias reprimidas através do sofrimento, como tentativa de recaptação do homem animal, instintivo, anterior a qualquer modulação cultural e/ou social.

Esta corrente foi seguida por diversos artistas como Otto Muhl, Gunter Bru, Arnulf Rainer e Valie Export, trabalhando esta liberdade de expressão intensa e radical. A influência dos estudos de Sigmund Freud e Wilhelm Reich era notória em alguns dos trabalhos destes artistas, expondo alguns dos modelos terapêuticos nas suas obras. O grupo accionista vienense ficou para a história como o mais provocador e insurgente de todos os movimentos da década de 1960. As suas obras eram repletas de carga sexual e reacções anti-sociais.

Usando os seus corpos como matéria de trabalho, as suas performances eram um manancial de sangue, sémen e carne. Arnulf



Figura 1: Rudolf Schwarzkogler 3rd Action

Rainer utilizava os movimentos dos indivíduos dementes nas suas performances; Rudolf Schwarzkogler auto mutilava-se ao ponto do seu corpo ficar desfigurado. Através da dor, da automutilação, da culpa e do exorcismo, os artistas criavam as suas performances, variando entre eles o controlo e a componente estética do seu trabalho. O artista Rudolf Schwarkogler chegou mesmo a cometer o suicídio durante uma das apresentações.

Era um trabalho criado com a intenção de despertar uma sociedade apática, atacando o tabu e a política e moralidade pública. Esta visão de construção artística que enquadrava o sofrimento como mecanismo purificador estava também presente no trabalho de Gina Page, realizando performances onde auto infligia cortes nas mãos, no rosto e nas costas. A artista escreveu na *Letre à un(e) inconnu(e)* que “se eu abro o meu corpo para que vocês possam ver o vosso sangue nele, eu faço-o pelo amor que vos tenho (...) esta é a razão pela qual eu sou tão exigente em relação à vossa presença durante as minhas acções”⁷⁸, explicando a

⁷⁷ Na religião Católica, Jesus Cristo é simbolicamente retratado em todas as missas como o cordeiro que desceu dos céus.

⁷⁸ (Grosenick, 2001, p. 431)

necessidade de realizar as suas performances ao vivo, de forma a reduzir a distância ao espectador, a que o “sangue ganhe força”, a que haja identificação do público.

Marina Abramovich é outra artista que trabalhava as suas obras sobre as premissas da dor. Em 1974 com o trabalho *Ritmo 0*, a autora explorava esta dinâmica por agressão passiva: numa mesa perto de si encontravam-se 72 objectos com os quais o espectador poderia causar danos no seu corpo. Ao fim de 6 horas de espectáculo, a artista tinha as roupas rasgadas, a pele lacerada, pintada, coroadas com espinhos e foi-lhe apontada uma arma carregada à cabeça. Relatos reportam que o público inicialmente tímido, cresceu num teor de brutalidade, terminando em disposições violentas, o que levou alguns espectadores a pôr fim à performance. Nesta obra é evidente que o artista é o próprio objecto de arte, passando de sujeito activo-artista ou sujeito passivo-modelo, para sujeito-objecto, tornando assim as acções do público em parte constituinte da obra. Esta performance mostrou o quão acessível é para o ser humano desumanizar alguém. Mostrou, talvez, aquilo que os presentes não conseguiram admitir e por isso se foram embora: provou-se que é possível fazer-se mal a outro ser humano quando este está imóvel e não irá responder em sua defesa, permanecendo num estado vegetal, susceptível a qualquer violação. Neste exemplo salienta-se a transgressão das leis éticas e morais no que remete à relação com o outro, assim como, das leis do próprio corpo do artista enquanto composto de protecção do si mesmo.

Em Londres, ainda na década de 70, o artista Stuart Brisley, realizava performances igualmente críticas, atacando o social com obras onde metaforizava a apatia, a ataraxia, o comodismo.⁷⁹ O autor criticava a despolitização do indivíduo, que na sua opinião, levaria à degeneração das relações humanas. Este artista, assim como outros, partilhava de um substrato de criação particular: os excluídos, os loucos, os bêbados, os sem-abrigo. Já nos Estados Unidos, artistas como Tina Gironard e Joan Jonas, criavam performances semelhantes a rituais tribais antigos, como o dos povos zuñi e hopi, reflectindo assim sobre estas sensibilidades históricas e socialmente distintas.

Mencionou-se artistas que concebiam o corpo no espaço, outros que se baseavam no esquema de rituais, e outros ainda, como Gilbert e George, trabalhavam no modelo da escultura viva, por exemplo, no espectáculo *Underneath the Arches* (1969), onde se comportavam como marionetas, em movimentos robóticos. Iguais a Manzoni, estes autores convertiam-se a eles mesmos nos objectos de arte, lutando por diluir o limbo que divide a

⁷⁹ Na obra *And for today, nothing*, o autor deitava-se 2 horas por dia durante 2 semanas, numa banheira cheia de água imunda, com moscas, destroços, e insectos em volta.

vida artística da vida social. Outros artistas criavam na década de 70 performances do género biográfico, recorrendo na maioria dos casos a acontecimentos das suas infâncias para conteúdos de tais trabalhos. Estas criações eram de acessível entendimento, estabelecendo uma ligação forte com o público devido ao carácter íntimo das informações oferecidas pelos performers, criando um elo empático de conexão. Esta temporada onde surgiu a performance de carácter autobiográfico coincidiu com o movimento feminista na Europa e nos Estados Unidos da América, trabalhando sobre alguns assuntos tabu. Por exemplo, a artista alemã Ulrike Rosenbach reflectiu nas suas performances sobre os valores conservadores do cristianismo e as convenções que tradicionalmente excluía as mulheres. Esta arte, supostamente feminista nas palavras dos críticos, reflectia igualmente sobre os problemas que atingiam os homens e as mulheres, como o estatuto social, o dinheiro e o poder político. Na performance *Prostitution Notes* de Suzanne Lacey em 1975, era abordado o assunto da prostituição, com um levantamento de dados reais feito *À priori*. A performance apresentava assim dados fidedignos dando a conhecer a realidade da situação, enquanto provocação política pelo encobrimento que o sistema socio-político-económico fazia daquela realidade.⁸⁰

O aparecimento da performance autobiográfica é de fundamental importância para a evolução da performance e das demais artes associadas: o seu surgimento rompe com a implícita associação entre a componente artística e a componente intelectual. Esta modalidade da performance caracteriza-se pela sua natureza confessional e intimista, eliminando o carácter didáctico e o teor conceptual da arte pela performance.

A maioria dos artistas recusavam-se a separar a sua performance social da artística, e vice-versa, influenciados pelos grupos de rock'n'roll, pelos filmes de Hollywood, pelos espectáculos de *cabaret* ou pelas novelas, substituíram as intenções da performance por pura diversão. Uma prova disso é o grupo *Nice Style, The World First Pose Band* (1972) que defendia que a chave do sucesso era a pose perfeita. O alvo do trabalho extravagante e satírico deste grupo era a arte, criticando-a com a sua superficialidade performativa, onde só a pose importava para o sucesso artístico.⁸¹

Na década de 70 alguns artistas tomaram o legado dos dadaístas e dos futuristas: em prol de dar corpo às suas ideias, experimentaram o teatro de variedade, as técnicas de *cabaret*, utilizando a arte como acessório, muita experimentação e, advindo daí, desconstrução. Aqui existiu já um movimento cíclico em relação à reactivação das orientações artísticas.

⁸⁰ (Goldberg, 2012)

⁸¹ (Goldberg, 2012)

Pelo final dos anos 70 a estética rock deixou de ser sofisticada, como era nos anos 60, e passou a ser agressiva e em moldes brutos. Os músicos eram amadores e a sua apresentação era igualmente ofensiva. Por exemplo, o grupo *Sex Pistols*, de calças rasgadas e cabelos alvoraçados, tatuagens e navalhas. Estes grupos ficaram conhecidos sob a égide da estética *punk*. Mas esta performance social, marginal, já na década de 50 existia, com grupos como *The Kipper Kids*, que apareciam nus da cintura para baixo, em galerias, imitando sadicamente os escuteiros, enquanto bebiam uísque. Esta estética *punk* era impregnada de um espírito antiarte embora alguns artistas continuassem a defender que o seu trabalho possuía conteúdo artístico performativo. Como Robin Winter que em *Best Hired Man in the State* (1976) atirava charros para cima do público terminando a obra com a simulação do seu suicídio.⁸²

Contudo, a maioria das performances tinham como intenção violar as regras, os princípios e as normas, rejeitando valores e ideias instituídas. Apregoavam um espírito anarquista, resvalando pelos formatos sádicos e eróticos. Houve também exemplos híbridos deste período de antiarte: Jill Kroesen, em *Preview for Lou and Walter* (1977), desenvolveu um espectáculo estruturado ao nível de recursos humanos, de dispositivos cénicos, incluindo até um compositor: estavam todos os elementos conservadores de um espectáculo. Apesar de tudo isto, a história era bastante alternativa, centrando-se num conjunto de agricultores que por não poderem ter sexo com as ovelhas das suas quintas, aliviavam a sua frustração no sapateado.

Robert Wilson e Richard Foreman na década de 70 davam já “frutos” com o seu trabalho elaborando espectáculos mais longos que o habitual, alguns com 12 horas de duração, estruturados para e por diferentes tipos de artistas. Foreman, sozinho, realizava performances curtas, instruídas na reflexão sobre a arte da performance, naquela que se podia associar a uma teoria mais artaudiana ou brechtiana, e Wilson seria associado a Wagner pela semelhança observada com as suas grandiosas obras ao género da obra total teorizadas por Cage e Cunningham. Este género de obra realizado por Wilson ficou conhecido como a performance *fringe*, um género de teatro de imagens, fora do domínio ditatorial do texto: ausência de diálogo e narrativa demarcada. Constituíam-se assim uma panóplia de figuras vivas, danças, declamações, sons dentro do mesmo espaço e cena, agregado muitas das vezes pelo seu próprio *nonsense*.⁸³

⁸² (Goldberg, 2012)

⁸³ (Goldberg, 2012)

Na entrada da década de 80 a arte toma o rumo da cultura popular e a performance não foi excepção. O espírito transgressivo dos anos 60 e 70 foi destituído pelo resultado dos discípulos dos artistas conceptuais: as empresas e a sua índole de profissionalismo, de pragmatismo, fizeram com que se optasse pelo produto em prol da primazia do conceito. Trocou-se assim a performance e a arte conceptual pela pintura. Foi aqui que as críticas dos artistas substitutos do lugar das estrelas de rock ascenderam ao concreto através do mercantilismo da arte – regresso da mesma ao mundo burguês. A influência da televisão e o regime cultural de filmes levaram à destruição da barreira entre os *media* e a arte. Laurie Anderson atentou contra a manipulação que os *media* efectuavam sobre as pessoas enquanto cultura dominadora⁸⁴, sendo este o espírito que lhe concedeu um contrato com a Warner Brothers, assinalando assim o surgimento da performance para uma cultura massiva, tornando-se parte assumida do mundo comercial.⁸⁵

Artistas como Eric Bogosian e Michael Smith, na década de 80, trouxeram para público performances humorísticas e satíricas, primeiro em pequenos *pubs* e depois em tempo de antena nacional. Artistas como estes concebiam a sua performance artística e social entre a vontade de ser reconhecido pelos media e o receio de que isso os excluísse do mundo da arte. Os clubes pressionavam os artistas para estes conseguirem maior lucro financeiro, e enquanto alguns se sujeitavam a esse facto, outros respondiam com trabalhos desafiantes, criticando a mediatização e a passividade do público. Como por exemplo, Karem Finley abordou temas como a privação e o excesso sexual, ou Eichelberg que apresentou a sua performance com *drag queens*, focando-se no romance e na sátira em personagens como Nefertiti ou Catarina, a Grande. Estas eram performances consideradas como incomuns, e na maioria dos casos, incomodativas.⁸⁶

De volta ao teatro

A revista *People Magazine* caracterizou a performance como A arte da década de 80, sobretudo devido à atenção que lhe foi oferecida pelos *media*. O limbo que diferenciava a performance do teatro tornou-se demasiado ténue nos anos 70 e 80. A performance, pode inferir-se, trouxe uma nova vida ao teatro, assim como o teatro ofereceu os seus recursos e estruturas para a performance utilizar. Consolidou-se o conceito novo-teatro: uma mistura de dança, jogos de luzes, disposições de cenários, materiais, filmes e textos. Desde a Bélgica

⁸⁴ A obra intitulada de United States (1983) representa a evolução dos media neste país, sendo o espectáculo constituído por canções, narrativas e aparelhos cénicos ao longo de 8 horas.

⁸⁵ (Goldberg, 2012)

⁸⁶ (Goldberg, 2012)

com Jan Fabre com o seu expressionismo violento⁸⁷, até Itália com Fellini e Robert Wilson com a *Nuova Spettacolaria* ou teatro multimédia.⁸⁸

A liberdade sentida pelos criadores que se apoiavam no teatro-performance era enorme e possibilitava a maior abrangência de públicos. Na Polónia a influência de Tadeusz Kantor era identificável no grupo Akademia Ruchu; em Espanha o grupo La Fura dels Baus emergia após anos de ditadura sociopolítica, e sendo um grupo formado por artistas de diferentes disciplinas, o grupo criava verdadeiros monumentos efémeros, representando cenas de bacanais, orgias, violência, morte e ressurreição, de forma bastante provocatória com alusões religiosas, considerando-se visível a influência do trabalho do cineasta Luis Buñuel. Em França o Théâtre Soleil e Arianne Mnouchkine, procuravam novas inspirações, trabalhando nos mesmos moldes que a performance dos anos 80. A ópera juntou-se ao gospel, em modelos de tragédia grega trazida de novo à vida, falando sobre histórias como a de Malcom X (1986). Algumas histórias, como *The Civil Wars: a tree it's best measured when it's down* (1984), de Phillip Glass e Robert Wilson, chegavam a durar 12 horas, sendo as diferentes partes apresentadas por 5 países distintos. Uma obra imponente, retrato fidedigno do património histórico das épocas de guerra Norte Americana, misturado com fotos de guerreiros samurais japoneses, com personagens como Karl Marx até Mata Hari, a arca de Noé, figurando uma verdadeira história do mundo.⁸⁹

A nova dança

A dança, por sua vez, aproximou-se do teatro e afastou-se das experiências fundamentalmente intelectuais dos anos 70. Retomou a estética mais conservadora, com técnicas exímias, bailarinos elegantes, conjugando as inovações dos anos 70 com as técnicas clássicas de *ballet*, da mesma forma que continuaram em trabalhos conjuntos com músicos e artistas plásticos. Criaram-se grandes cenários influenciados pela geração dos *media* e música nitidamente referenciada ao *punk pop* e música serialista. A performance *Drastic Classicism* (1980) representava o equilíbrio entre a abordagem anárquica da música e da dança e a sua

⁸⁷ Em “O Poder da Loucura Teatral” (1986), com imagens provenientes dos artistas Kounellis e Marcel Broodthaers, efectuavam-se complexos jogos cénicos e de muito movimento: numa cena os actores atiravam rãs para o palco e colocavam camisas brancas por cima. Depois pisavam os animais ficando uma paisagem sangrenta e ofensiva. Podia ser considerada um obra híbrida entre performance e criação de imagens extraídas da literatura e do/pelo palco.

⁸⁸ (Goldberg, 2012)

⁸⁹ (Goldberg, 2012)

formatação mais clássica: numa colaboração entre a harmoniosa e elegante bailarina Karole Armitage e o compositor Rhys Chatham.⁹⁰

No mesmo ano, Melissa Fenley com a obra *Energizer*, ignorou o minimalismo e criou um espectáculo de movimentos extremamente rápidos e contínuos, somente possível pela técnica que a autora, e performer, retirou do seu percurso em ginástica e dança. Esta artista, similar a outros da mesma altura, partilhavam a ambição de com este género de trabalho serem o exemplo *pop* de vanguarda. Foram também realizadas algumas performances de Bûto, mas o apogeu deste teatro-dança foi alcançado através do trabalho da artista Pina Baush com o seu *Tanztheatre Wuppertal*. Performances como as suas ficaram conhecidas por teatro-físico: “teatro”, porque existia uma narrativa desenvolvida pela acção; “físico”, porque era feita uma abordagem totalmente diferente ao catálogo de movimento dos performers – furiosos, energéticos, implacáveis, e até à exaustão. Isto deu origem a uma nova linguagem, primeiro no que diz respeito às relações com os objectos – um processo inerentemente social e ideológico; e segundo em relação ao corpo no espaço como condição *À priori* para o advento do corpo social. Estas obras foram chamadas pelos críticos de radicais e inovadoras. Alguns críticos, como Erickson, empregavam o termo transgressivo nos movimentos que eram impregnados de fúria, de raiva, e sendo movimentos banais do dia-a-dia, gestos apropriados pelo comum e inconscientes, então, “neste sentido, transgressão é um estado de martírio”⁹¹, pela brutalidade da visão nova que nos narram sobre aquilo que não reflectimos e realizados continuamente.

No final dos anos 80 foram vários os acontecimentos históricos que alteraram o rumo da sociedade e da arte: desde a explosão nuclear em Chernobil, passando pelo término da Guerra Fria com a queda do muro de Berlim, o colapso em Wall Street e o assassinato das tropas chinesas a centenas de estudantes na praça da Paz Celestial. Com todos estes acontecimentos, começa a instalar-se a ideia da globalização.

No início dos anos 90 os artistas utilizavam cada vez mais a performance para ilustrar as suas raízes culturais. Passando pela exposição *The Decade Show*⁹² em Nova Iorque,

⁹⁰ Nesta performance, o artista Chatham utilizava as suas conhecidas guitarras desafinadas, criando um ambiente de estética *punk* e *new wave*, misturando “glamour irreverente, sofisticação *pop*, o cromatismo cénico em que predominava o negro e o púrpura e as manchas fosforescentes em tons de verde e laranja”. (Goldberg, 2012, p. 256)

⁹¹ (Erickson, 1990, p. 231)

⁹² Em Nova Iorque, no ano de 1990, realizou-se uma exposição chamada *The Decade Show* com o intuito de ser constituir um exame provocativo da produção artística sobre a década de 80, envolvendo 113 artistas e grupos de artistas, tendo estes pertencido ao *mainstream* do conhecimento público, ou não. Todos eles foram escolhidos pela sua preponderância e essencialidade para a compreensão dos anos 80. (Museum, 1990)

passando pelo trabalho de Ana Mendieta, ou pelos festivais *Next Wave*⁹³ na Brooklyn Academy of Music. Em Londres a temática mais abordada era o aumento da taxa de população imigrante, principalmente negra. Formavam-se assim espectáculos híbridos no que remete à sua interculturalidade, desde as indumentárias às técnicas de danças, agregando o moderno e o clássico. Isto derivou numa expansão de consciências em relação às diferenças culturais, o que forneceu os performers de utensílios e significados para as suas obras, comportando para a cena o inerente carácter político das criações. Esta possibilidade de abertura a minorias permitiu os grupos marginalizados de possuírem voz na praça pública da arte, e da sociedade: gays, prostitutas, travestis, doentes crónicos e pessoas com deficiência.⁹⁴

Temas como sexo e a morte foram abordados pelos artistas em mecanismo de movimentos solidários contra o sistema castrador do início da década de 90. As performances eram perturbadoras até para o público mais experiente. Um desses exemplos é a obra de Bob Flanagan, que desde o seu nascimento possuía fibrose cística, mas estava longe de ser mais um caso de aceitação dos diagnósticos. Flanagan conheceu Sheree Rose e, em 1992, voluntariou-se para ser objecto da sua performance chamada *Visiting Hours*. Nesta performance o Santa Monica Museum of Art foi transformado num hospital, e nele, realizada a performance, onde por vezes, Sheere pendurava Flanagan pelos joelhos, todo nu, performatorizando horas de fisioterapia que levou inclusive a colapsos nos pulmões de Bob, criando um verdadeiro estado de choque entre os espectadores.

Ron Athey, em *Martyrs and Saints*, intentou igualmente provocar o efeito de choque no público: colocou um homem a oferecer um clister a outro; uma personagem a defecar num balde; a personagem da enfermeira a chicotear outra das actrizes; perfurações e sangramentos ritualísticos; cenas de bondage, excessiva parafernália nazi – tudo isto misturado com contínuas alusões católicas.⁹⁵

Na Europa, como na América, a performance tinha como objectivo: gerar a polémica pela crítica à sociedade e à sua política; provocar o choque pelo seu carácter limpo e isento de

⁹³ A BAM (Brooklyn Academy of Music) é o mais antigo centro de artes performativas dos USA. O seu papel funciona a nível local e comunitário mas igualmente global, ajudando novos artistas ou até desconhecidos a estudar ou apresentar os seus trabalhos. Oferecem oportunidades de inovação e junção das várias modalidades artísticas: um espaço para a criação.

⁹⁴ O grupo activista como o ACTUP (AIDS Coalition to Unleash Power) provocou o público com uma performance que envolvia a morte de pessoas em frente a laboratórios ou a súbita interrupção de uma sessão da Bolsa de Valores de Nova Iorque.

⁹⁵ (Obejas, 1993)

subjectivações, chegando mesmo a figurar em manchetes de jornais, a ocorrer em galerias, teatros, independentemente dos temas serem sensíveis.

A performance transgressiva enquanto defesa

Em 1985 o artista checo Tomàs Ruller foi levado a tribunal para responder perante a acusação do governo de que o seu trabalho não era sinónimo de arte mas de provocação política. Foi depois ilibado quando não encontraram evidências de objectiva provocação política mas de performance artística.⁹⁶ Em regimes ditatoriais e com graves restrições à liberdade e expressão, as performances ocorriam normalmente em locais privados e com restrição de espectadores, devido à censura e supervisão policial – por exemplo, o regime nazi chamou a arte moderna de “arte degenerada”.

As manifestações de Marina Abramovich na Jugoslávia nos anos 70; de Vlasta Delimar em Zagreb no princípio dos anos 80; de Katarzyna Kozyra em 1996 sobre o quadro *Olímpia* de Monet, introduzem de forma crassa a autonomia do artista, uma revolta contra a opressão dos regimes e sobre o seu carácter comunista: isto devido aos acontecimentos da esfera social do final dos anos 90 (desilusão com a perestroika na ex União Soviética, a guerra nos Balcãs, o caos social e político provocaram uma atmosfera de cinismo destrutivo).⁹⁷

Foi nos anos 90 que a performance passou a fazer parte do recorrente vasto conceito que era a arte contemporânea. As diferentes formas de teorização da performance, da sua prática, dos ajustamentos e inovações teatrais, criaram na nova geração de 90 uma bagagem transdisciplinar manifesta. Foi também nesta década que ocorreu a integração das novas tecnologias em palco, isto é, dos novos *media*. Quando os artistas apresentavam as suas obras em vídeo, mostravam que não valorizam mais a exploração do tempo e do espaço nos moldes reais e imediatos, fazendo assim parte de uma estrutura claramente conceptual – gravando em privado e apresentando-as como instalações através dos vídeos.⁹⁸

As novas performances foram desenvolvidas, principalmente, pelo fácil acesso a computadores, tornando a transição e conjugação entre a performance ao vivo e os registos dos *media* um processo contínuo e fluido, tanto pela digitalização e transferência de imagens, como pelos processos híbridos das diferentes formas de performance, a publicidade e a moda, mas sobretudo, o rápido alastramento e potencialidade da internet.

⁹⁶ (Kleid, 1990)

⁹⁷ (Goldberg, 2012)

⁹⁸ (Goldberg, 2012)

Em suma, as performances assinaladas aqui como marcos transgressivos partilham algumas variantes em comum: a destruição da tácita relação entre tabus, regras estatais e princípios morais; anexam a dor, o sofrimento, a morte e a dismorfia através de uma perspectiva especulativa; agregam elementos naturalmente esparsos, num princípio híbrido que poderá terminar a integridade do banal em cada um deles; eram trabalhos recentes, identificados como novo género, ou seja, *shock art*⁹⁹. Estes trabalhos enquadram o tabu e o sagrado de forma distinta da moralidade. As relações estabelecidas com o corpo, com as criaturas híbridas ou disformas, as substâncias, todo o carácter abjecto das performances, são influenciados por sentimentos que são incompatíveis de assimilação com os princípios de moralidade e/ou lei.

Pelo estudo da arte elaborada ao longo do século XX é perceptível a ligação de que “a arte espelha percepções públicas da legitimidade do estado, moral e comportamento público: de que é uma influência central para suporte e oposição de actos políticos, regras e dissidentes”¹⁰⁰. Este facto é ainda mais perceptível pelo conhecimento que hoje possuímos dos antigos e contemporâneos regimes ditatoriais, onde líderes, castraram e castram a liberdade aos artistas.¹⁰¹ Contudo, como argumenta Lehmann, falar-se de política não significa que a obra seja manifestamente política. O autor valoriza a performance como espaço possível para criar a *interrupção*¹⁰² sobre a qual escreve no texto *O Teatro Pós-Dramático e o Teatro Político*.

A performance fornece uma forma de comunicação ao vivo, em linha directa com o espectador. Facto que provocará uma consequência de resposta no espectador que pode ser ética ou não, pois fazendo parte da obra, poderá sabotá-la ou favorecê-la – existe responsabilidade no espectador. No teatro tradicional também existe tal responsabilidade mas numa dimensão menor e menos transparente. E é aqui que o autor faz o paralelo de similaridade com uma situação política, na “relação que cada espectador estabelece com as coisas que estão acontecendo”¹⁰³.

⁹⁹ (Julius, 2002, p. 145)

¹⁰⁰ (Edelman, 1995, p. 42)

¹⁰¹ (Por exemplo o regime estalinista colocou pesadas restrições a pintores e escritores e no decorrer do ano 2014, o presidente Vladimir Putin, mandou prender o grupo Pussy Riot por atentado à desordem pública através dos seus manifestos performáticos de índole política.

¹⁰² No que diz respeito à *Poética* de Aristóteles, Lehmann escreve que a noção da unidade de tempo era suposto de desaparecer para o espectador, deixando-o imerso no drama que acompanhava, sem pensar na progressão ou na noção dela. Tal já não sucede hoje, para o autor, pois os distintos elementos do drama ganharam autonomia e tornou-se o tempo lentíssimo ou muito rápido, pela própria obra tratar enquanto tema esta progressão do tempo.

¹⁰³ (Lehmann, 2003, p. 5)

O Novo Milénio

“Big Brother is Watching You.”

— George Orwell, 1984

A opinião que pairava sobre o mundo era que este entraria em rotura tecnológica no ano 2000, através dos colapsos informáticos nas bolsas ou dos *bugs* de repetição no mundo virtual. Aquilo que veio a perceber-se foi nitidamente pior: no dia 11 de Setembro de 2001 o mundo sofria uma alteração profunda sobre o entendimento que se tinha do Ser humano.

As alterações sociais que ocorreram na primeira década dos anos 2000 foram de fulcral importância para compreender o rumo da performance e a sua possibilidade de transgressão. No que diz respeito à economia, esta seguia segundo os interesses dos mais poderosos: a guerra ao terrorismo e a invasão do Iraque mostrou que o mundo não podia fazer nada mais para além de observar - a economia global e os seus mercados estavam cada vez mais interdependentes. As oscilações das balanças, nesta nova época, ocorreram em bens e serviços, em inovação e fabrico, em satélites, e por fim, nas tradições e nas mudanças políticas. O mundo testemunhou a ascensão de novas economias preponderantes: China, Índia, e mais tarde o Brasil.

Ao longo dos anos 80 já se havia trabalhado sobre a introdução e mistura de novas e diferentes culturas, mas nada como aquilo que se iria alcançar no início do novo milénio. A partir desta época, passou a ser obrigatório para o artista, o crítico de arte, o curador, e qualquer outro interveniente no meio, conhecer aquilo que ocorria na contemporaneidade artística do seu país, mas também em países que até aí se incluíam fora do circuito de arte mundial – África do Sul, Congo, China, Coreia, Líbano, Japão, Palestina, Singapura, Egipto, Sudão, Islândia e Bielorrússia¹⁰⁴.

Com todas estas mudanças sociais, a inserção de novos países e respectivas culturas, a imanenência de novos artistas, de vontades em criar discursos e corpos de performance com as alterações estruturais que se faziam sentir, a performance foi a forma de trabalhar elegida por muitos desses autores: a performance é predominantemente visual (a sua tradução não constituiria um problema); é efémera (perfeito para fugir aos controlo dos governos politicamente subversivos e censuradores); vanguardista (recorria à imagem e ao som para gravar e projectar); intemporal e acessível (a modelagem do corpo, nu ou vestido e o

¹⁰⁴ (Goldberg, 2012)

vocabulário de gestos e movimentos); e a extensão temporal (podendo levar de horas a dias, é o veículo ideal para agregar as distintas ideias e necessidade dos autores, possibilitando assim abarcar a história e os rituais de diferentes culturas, mas também dos distintos estados emocionais e psíquicos do indivíduo)¹⁰⁵.

O conteúdo das performances se até aqui tinha grande carga política, depois do incidente das Torres Gêmeas, exacerbou essa sua capacidade: reflectindo conflitos éticos e religiosos, enquadrando visões e perspectivas sobre os indivíduos de cada nação.

Em Novembro de 2002, Mariana Abramovich viveu na galeria Sean Kelly em Nova Iorque durante três semanas. A performance dava pelo nome de *The House With The Ocean View*. A artista viveu durante este tempo a dois metros de altura do solo, num conjunto de três plataformas, sem falar ou comer (só bebia água), sem privacidade porque as plataformas eram abertas, sendo os espectadores convidados a olhar, chegando a haver um telescópio para observar os pormenores. A autora não tinha escapatória porque as escadas que ligavam o chão à plataforma eram feitas de facas. A ataraxia do conjunto performático construía uma imagem de intensa força dramática, dando a sensação de tempo infinito, de vácuo.

Anos antes, em 1997, a mesma autora realizou outra performance com uma igual sensibilidade política: *Balkan Baroque*. Vestindo uma túnica branca, sentou-se no topo de um monte de ossos de boi, criando uma paisagem de *difícil digestão*. A artista esfregava e lavava os ossos durante seis dias, simbolicamente retractando a limpeza étnica nos Balcãs.



Figura 2: Marina Abramovich (Balkan Baroque 1997)

Este tipo de performance ao vivo adquiria respostas intensas da parte do público, aludindo a sensações viscerais, com grande mestria de estética por parte dos artistas em criar imagens poderosas, sem texto ou narrativa.

Na China a actividade performativa estava impregnada deste alerta político, principalmente depois do massacre na Praça da Paz Celestial em 1989. Apesar da censura do regime, artistas como Zhang Huan abordaram a realidade do seu regime de forma perturbadora através da performance: em *12 Square Meters* (1994), coberto de óleo de peixe e

¹⁰⁵ (Goldberg, 2012)

mel, sentado numa latrina, atraía moscas e outros insectos, simbolizando a apatia e incapacidade de revolta do povo. Zhu Ming, em 2000, simbolizou esta mesma fragilidade quando se lançou ao rio Huangpu dentro de uma bolha de plástico usando nada mais que uma tanga.¹⁰⁶

Este género de obras eram proibidas pelo governo e a sua simbolização retractava essa mesma angústia e, ao mesmo tempo, a determinação em mostrar ao mundo as atrocidades sobre as quais viviam. Tornou-se assim uma forma de alerta para a comunidade artística e social à escala mundial, que naquele país, era necessário ter em conta o estado da sua arte. Com as alterações governamentais deste país nos anos 2000, de sociedade comunista para uma complexa forma de capitalismo de estado, a performance dos artistas acompanhou e deu a conhecer as alterações derivantes em tempo real ao mercado artístico mundial, apoiando-se nas particularidades da performance para surgir e catapultar para fora e dentro da China.

Em todo o Mundo, artistas alertavam a comunidade global para a devastação e a barbárie que ocorria em diversos locais, e muitas vezes, nos seus próprios países. Desde conferências-performances (libaneses Rabih Mroné e Walid Raad); um hulla-hoop feito de arame para rasgar a pele do performer (Barbed Hula de Sigalit Landau); performances inteiramente dramáticas envolvendo o tráfico de armas, morte, corrupção e prostituição (Francis Alys e Santiago Serra, sobre/na Cidade do México; em Guatemala, Regina Galindo focava as suas performances na pressão psicológica envolvida na guerra, na tirania e no genocídio).¹⁰⁷

A consciência política tornou-se o cerne principal de muitos artistas no continente americano, devido principalmente à sua multiculturalidade, vários autores realizavam performances onde representavam as diferentes etnias, religiões, classes sociais, de forma a mostrar e desenvolver a consciência pública e das autoridades políticas.

O corpo aqui era trabalhado como instrumento de comunicação, criando uma arquitectura de performances extremamente eloquentes, onde analisavam os rituais, a iconografia, os sistemas de crenças e as questões estéticas de muitas culturas: que torna possível o abrangimento de um largo espectro de público. Mas o corpo não era unicamente entendido como material de comunicação, outros artistas estudavam a evolução performativa em relação à variável espaço-temporal, outros trabalhavam ainda a arte pós-conceptual.

¹⁰⁶ (Goldberg, 2012)

¹⁰⁷ (Goldberg, 2012)

A performance no século XXI passa a ser contemplada por uma definição a nível mundial, cada vez mais lata: abrange diferentes estados, países e continentes. A sua acessibilidade é algo nunca antes percepcionada: o acesso à Internet possibilita hoje a viagem fulminante de imagens e textos, alcançando biliões de espectadores dos mais distintos públicos. A performance inserida neste sistema de *media* e comunicações *online* desenvolve-se mais multidisciplinar que nunca: torna-se a opção destacada para inúmeros artistas que pretendem emergir no mundo da arte ou até por artistas com percurso já definido. As aplicações do *Youtube* (2004) e o *Vimeo* (2005), os blogues pessoais, os *tumblrs*, *websites*, evoluem e ficam cada vez mais eficientes.

Enquadramentos Psíquicos Mutados - o Hoje das mentes

“Why do you want to climb Mount Everest?” – Repórter

“Because it’s there.” – **George Herbet Mallory**

Qualquer inferência ou tentativa de definição passará por ser sempre um pressuposto relativo e com prazo de validade. Devido à necessidade de segurança, o Homem tende a nomear/rotular o que o rodeia: criar a entidade objecto¹⁰⁸. Assim, é adquirida uma ligação familiar com o envolvimento e possível interacção neste sistema¹⁰⁹. Atribuir um nome é admitir que algo adquire significado suficiente para pertencer, em primeiro lugar, ao nosso vocábulo interior, e, em segundo lugar, ao catálogo de palavras que usamos para estabelecer relações com os demais indivíduos, e, assim, proporcionar-nos o conforto do reconhecimento. Porém, é também estabelecer-lhe limites, atribuir-lhe um espectro de significado e existência – não do objecto, mas da nossa percepção dele – do qual, se este sair, ficará remetido para a sua marginalidade – novamente um conceito do perceptor.

Estas relações iniciam-se em plataformas micro, como um sentimento desconhecido que nasce e é depois associado a um conceito ou termo, até ao nível macro, como, por exemplo, os mecanismos de competências sociais que utilizamos para lidar com os comportamentos de determinada cultura. Assim, estabelecendo padrões de comportamentos milenares, modelando definições éticas e morais, domesticando a biologia, alcança-se a normatividade dos 68,2% da curva de Gauss. Os “desvios-padrão” são agentes transgressores. Aqueles a quem só o desejo de quebrar barreiras se incube de insaciabilidade. Este desejo¹¹⁰ de colocar os limites dos sistemas, sejam físicos, psíquicos, ou conceptuais, de se descobrir fora do seu usual, é, no final do seu intuito, a busca da metafísica. O desconhecido é a “lanterna que alumia”. Porém, o desejo infindável por este infinito é o mais próximo que se pode chegar de uma definição. O enquadramento da metafísica expõe aqui uma condição elevada ao indivíduo que se era antes da performance desejada.

Falou-se no desejo do indivíduo em quebrar os limites. Este agente transgressor, inserido num sistema de sociedade, estabelece contínuas relações com os demais: no que remete à sua conduta pessoal, o existencialismo do mesmo marca-se por um compasso

¹⁰⁸ (Tijus, 2003, p. 69)

¹⁰⁹ Em (Remshardt, 2004, p. 21) o autor fala da necessidade evolutiva de um certo grau de ordem, de orientação no envolvimento para qualquer espécie de vida.

¹¹⁰ (Hofmeyr, 2005, p. 199)

insaciável e insatisfeito¹¹¹. Então, essa característica vai extrapolar e ser projectada para os que o rodeiam. O que deriva numa relação sem vínculo pois não toma em consideração os direitos do outro.

Bataille, a Moral e o Dionisíaco

A quebra de barreiras tem vindo a ser estudada, principalmente no que diz respeito às variáveis sob as quais se tem quebrado normas éticas e morais alegando o argumento, “é arte”. Ao falar das mudanças que a guerra acarreta na escravatura e na prostituição, Bataille escreveu que “nos dias de hoje, a humanidade já mal consegue sair da linha”¹¹². Se este mesmo autor conseguisse ver as performances actuais da espanhola Diana Torres em prol dos seus manifestos pornoterroristas¹¹³ talvez mudasse a opinião. Ou o performer Petr Pavlensky, que pregou o seu escroto ao chão da calçada em frente ao Kremlin¹¹⁴, tendo ainda, numa performance anterior, cosido os seus próprios lábios em protesto contra o julgamento da banda Pussy Riot¹¹⁵.

A provocação de algumas performances leva àquilo que pode ser alicerçado como uma obsessão pelas dores excessivas¹¹⁶: numa modernidade líquida¹¹⁷, a guerra não está em descobrir novos territórios, já largou a destruição de barreiras, e ocupa-se hoje num limbo demasiado nervoso para tomar partido de qualquer uma das consciências que já provou. A ideia de liberdade, reconhecida hoje como enfaixamento por entre reajustes de normas sociopolíticas, poderá ter chegado a uma institucionalização de regras onde apagou os mecanismos de transgressão.

Esta consciencialização não passa por argumentos, passa por aceitação da actualidade: “não há fenómenos morais, mas apenas uma interpretação moral dos fenómenos”¹¹⁸. Inerente ao ser humano, como já foi falado, está a vontade de quebrar aquilo que parece não ser possível. Relativamente a um estado de apatia social, a performance artística já provou muitas vezes conseguir penetrar em brechas e criar novos caminhos. O observado, no que inquire este comportamento é: os artistas, bem como muitos agitadores políticos, compreenderam aquilo que o terrorismo iria trazer para a praça pública: quem quiser ficar para a história como

¹¹¹ (Hofmeyr, 2005, p. 199)

¹¹² (Bataille G. , 2012, p. 58)

¹¹³ (Torres, 2007)

¹¹⁴ (Walker, 2014)

¹¹⁵ (Henriques, 2012)

¹¹⁶ (Bataille G. , 2012, p. 103)

¹¹⁷ (Bauman, 2001)

¹¹⁸ (Nietzsche, 2004, p. 83)

revolucionário, rompa pressupostos morais e éticos, provoque um motim, um assalto que choque as consciências, tudo isto, em nome da arte¹¹⁹.

Georges Bataille formula o argumento de que “a transgressão organizada forma com o interdito um conjunto que define a vida social”¹²⁰. O autor afirma, usando alguns exemplos das tribos primitivas, que a existência da transgressão não destrói os limites que o Homem civilizado colocou segundo aquilo que constrói como interdito, pelo contrário, ela evidencia e expõe esses limites. Realizando a díade de Bataille, o mundo profano é aquilo que se alcança quando se excede, contudo o mundo sagrado está igualmente incluído nesta transgressão sendo por sua vez evidenciado: “O mundo profano é dos interditos. O mundo sagrado abre-se a transgressões limitadas. (...) É sagrado o que é objecto de um interdito”. Estas premissas solidificam uma das formas pelas quais o ser humano é interpretado em bases socio-behavioristas quando nos encaminham ao raciocínio de que o homem é assim submetido a duas variáveis de interpretação evidente: o “interdito intimida, mas a fascinação introduz a transgressão”.¹²¹

O facto de determinado objecto ou comportamento ser interdito, poderá conduzir a um sentimento de curiosidade. A curiosidade ocupa um espectro temporal indefinido, dependendo de inúmeros factores, como por exemplo a sugestão¹²², podendo culminar na concretização de determinada transgressão. É o facto de ser algo condenável, atípico ou desconhecido, que pode induzir o ser homem a realizá-lo.

Michel Foucault escreve em certa ocasião que “a atracção é para Blanchot o que, sem dúvida, para Sade é o desejo, para Nietzsche a força, para Artaud a materialidade do pensamento, para Bataille a transgressão: a experiência mais pura e mais crua do marginal”¹²³. Posto o transcrito, Blanchot entende o conceito de atracção diferente de sedução: ser atraído não remete para ser estimulado pelo atractivo exterior, mas sim experimentar no vazio, a presença de tudo o que está fora de si, conseguindo aí distanciar-se e saber-se fora da multidão. Esta atracção é algo que surge pela sensação de que os demais (a massa total) se encontram vulneráveis, aberta, sem intimidade ou obstáculos, aos olhos do que está enquanto *outsider*.

¹¹⁹ (Virilio, 2003, p. 31)

¹²⁰ (Bataille G. , 1987, p. 43)

¹²¹ (Bataille G. , 1987, p. 45)

¹²² (Freud, Psicologia das Massas e a Análise do Eu)

¹²³ (Foucault, 1966, p. 9)

No texto *Psicologia das Massas e a Análise do Eu*, Freud discorre sobre a teorização de Le Bon no que diz respeito às suas perspectivas acerca do tema. Relativamente à psicologia de grupo, Le Bon apresenta a ideia de que um grupo só “pode ser excitado por um estímulo excessivo. Quem quer que deseje produzir efeito sobre ele, não necessita de nenhuma ordem lógica em seus argumentos; deve pintar as cores mais fortes, deve exagerar e repetir a mesma coisa diversas vezes”¹²⁴.

A transgressão não se deve resumir à diferenciação dos pólos distintos, do *outsider* ou do normal, do proibido ou do aceite, mas à relação em forma de espiral que uma simples infracção não é suficiente para exaustar. O limite e a transgressão dependem um do outro para qualquer que seja a densidade de existência que eles possuem: um limite não existe se na sua entidade for inteiramente inviolável, assim como a transgressão não teria sentido de existir se fosse uma mera ultrapassagem de um limite composto de ilusões e mentiras. Na transgressão, o limite abre violentamente no infinito, encontra-se a si mesmo no interior daquilo que tem rejeitado e cumprido pela sua suposta certeza na defesa que fazia. A transgressão carrega o limite para o seu limite de existência, força-o a enfrentar o seu constante pânico em desaparecer, encontrando-o naquilo que exclui.¹²⁵

Desde Jarry que se vem inserindo o objecto como uma das formas de adquirir este estímulo excessivo para choque dos demais. O objecto, por definição ignóbil, é aqui referenciado naquilo que deriva e contacta com o corpo: fluidos e excreções corporais, como sangue, urina, fezes, vômito, cuspo, e toda a família de semelhantes. Cada um destes elementos provoca uma reacção similar, em diferentes graus de intensidade, no outro: repulsa e antipatia¹²⁶. (Nesta argumentação não se consideram fenómenos de psico ou sociopatologia). Porém, a autora Julia Kristeva diz que o que causa abjecção não é a falta de higiene ou de limpeza, mas aquilo que perturba a identidade, a ordem normal dos nossos sistemas; aquilo que não respeita fronteiras ou regras; a ambiguidade; o traidor, o mentiroso, o homicida com uma boa consciência, o raptor envergonhado, ou seja, qualquer crime, porque esse evidencia a fragilidade da lei. A autora chega a dizer que por um indivíduo negar a moral, não faz dele objecto¹²⁷. As pontes entre a moral nietzschiana e os pressupostos de Kristeva são possíveis de encontrar: a questão está na forma de enquadramento do acontecimento, na sua interpretação, mas isso depende indubitavelmente do receptor.

¹²⁴ (Freud, p. 6)

¹²⁵ (Foucault, 1998, p. 73;74)

¹²⁶ (Solomon, 2011, p. 37)

¹²⁷ (Kristeva, 1982, p. 13)

Encontra-se presente um carácter anárquico nesta visão de objecto. Uma anarquia igualmente presente nas mutações performativas sociais e artísticas que compõem o decurso da história. A anarquia, junto do objecto, pode solidificar-se de um constructo dionisíaco. O dionisíaco era para Nietzsche o renascimento, a loucura no seu estado puro, que é inerente à existência do Homem. Um estado de consciência total agregada ao total dos prazeres sensitivos¹²⁸. Indivíduo que perdeu todas as suas crenças, dogmas e valores tradicionais quando confrontado com a tragédia.

A quebra das ligações que compõem um sistema, ou seja, o rompimento pelo objecto, agregado de uma visão anárquica dos seus constituintes indispostos em nova fundação niilista - é este o processo que compõe o horror para Kristeva e o caos dionisíaco para Nietzsche.

A quebra ou dissociação mais directa é o rasgar/cortar. O objecto mais directo é o associado ao corpo. Logo, poderá existir a inferência de que a *body art* se proclamou transgressora por utilizar o objecto associado ao corpo, que rasgava o sistema de moralidade e ética inerente à visão holística do sistema corpóreo.

Homens, Monstros e Ciborgues

Os trabalhos dos teóricos culturais Peter Stallybrass e Allon White “explicam que a imagem visual do carnaval se encontra fragmentada desde o Iluminismo e foi redistribuída através de imagéticas ocidentais”¹²⁹. A imagética carnavalesca criada por figuras disformes, personalizando a face do grotesco, estabelece a dicotomia de estarmos frente a figuras de fronteira, a construções híbridas pertencente a uma realidade marginal, provando, por lógica, a própria não-naturalidade destas fronteiras. Estas equações são essenciais pois possibilitam o questionamento das relações humanas através das suas criações. Tais criações são assim processos de territorialização¹³⁰, linhas que circunscrevem o espaço e o movimento da total presença do indivíduo-objecto: inerente a esta inferência existe o facto de qualquer fronteira ser portadora de uma fundamentação político-administrativa¹³¹.

Em Bakhtin, a lei guarda uma celebração da arte pelo transgressivo, pela sua beleza, preciosidade e perigo. A arte funciona aqui em conjunto com a lei: podem ambas condenar o mesmo; abrir excepções mútuas, provando de um compromisso saudável, respeitoso em relação ao parâmetro estético e jurisprudencial dos projectos. Este caso está presente na sua

¹²⁸ (Nietzsche, 2006)

¹²⁹ (Gomoll, Summer 2011, p. 4)

¹³⁰ (Tucherman, p. 1)

¹³¹ (Tucherman, p. 2)

análise do espírito carnavalesco medieval enquanto um código semiótico cultural, indo ao encontro da obra de Rabelais, onde em ambos se encontra o gozo e a paródia às autoridades que oprimiam as classes mais baixas, conseguindo assim uma inversão e alívio da opressão do sistema feudal e da Igreja, possibilitando a expressão do não-conformismo popular¹³².

Este espírito carnavalesco é uma forma de humor que celebra o modelo anárquico e grotesco dos constituintes da pirâmide social, encorajando a transgressão temporária dos limites, a partir do gozo aos poderosos pelos mais fracos, e da exposição dos factos nas mais distintas perspectivas. Nestes acontecimentos esperava-se que o marginal socorresse a população de um sentimento de liberdade. A transgressão é aqui sinónima de oposição ou reverso – a crítica, seja de que forma for, passa sempre pelo corpo. O grotesco é possível através dos diferentes usos e modelações do corpo – o corpo humano enquanto ícone de significante cultural não tem rival; a linguagem está permeada de imagens do corpo e os “termos corporais governam o nosso pensamento”¹³³.

Tal componente metamórfica estava já presente nos primórdios da literatura, mais concretamente, encontramos registo disso na obra de Homero, e em festas greco-romanas, como as saturnais e as dionisiacas, esse momento alto da vida em sociedade que tão bem caracterizava o estilo de cultura vigente.

O mito é um território particularmente fértil para produzir monstros: no estudo da mitologia, entre monstros naturais e supernaturais, a característica comum é o inumano. Diferindo do grotesco, pois este concentra-se maioritariamente nas formas distintas, heteromorfas, como descrição ou identificação dos limites do eu e constituição de diferentes fórmulas de consciência, género, raça e história¹³⁴.

Contudo, vários críticos atacaram o trabalho de Bakhtin. Entre eles, Eagleton e Sales, que concordaram com o facto de o carnaval ser uma época festiva onde havia críticas à política sobre a qual o governo regia o povo, mas essas inversões e trocas eram uma licença temporária, algo efémero, e que servia meramente para controlar os comportamentos dos cidadãos a longo prazo¹³⁵ – mecanismos de retroacção inversa.

Tucherman apresenta o argumento de que pela tradição observada nas diferentes culturas, aquilo “que parece decisivo na concepção dos monstros imaginários é o seu

¹³² (Bakhtin, 1984)

¹³³ (Remshardt, 2004, p. 31;32)

¹³⁴ (Remshardt, 2004, p. 60)

¹³⁵ (White, 1986)

surgimento a partir das hibridizações de natureza diferente: natureza humana e animal; natureza divina e animal”¹³⁶. Por outras palavras, aquilo que seria supostamente inconcebível de cruzar ou agregar num corpo comum. Esta tentativa de construção grotesca foi teorizada por Bakhtin, de modo similar, mas a autora insiste dizendo que não é suficiente a oposição directa e simplista que distingue monstros de homens,

“mas sim um sistema complexo de aproximações e distâncias. Sendo o Outro, ele não é externo como deuses e animais, vigora sempre no limite do humano, como um limite ‘interno’, produtor de figuras estranhas em relação às quais não deixamos de nos perguntar se são efectivamente humanas, já que nos surgem como folia do corpo, o desregramento da cultura, a desfiguração do Mesmo no Outro.”¹³⁷

Esta configuração do Outro constitui-o numa identidade da qual não nos fundimos mas também não nos diferenciamos inteiramente, o que torna a sua definição idêntica à de transgressão: volátil e de alteridade mutável. Este argumento expressa uma inquietação contemporânea: qual o grau de deformação a partir do qual deixamos de nos conseguir identificar?¹³⁸

Os manifestos da performance pós-humana problematizam esta questão. Tucherman associa este lugar de estranheza ao ciborgue, consagrando-o no maior dos mitos pós modernos.

Ciborgue, pelas palavras de Donna Haraway no seu manifesto de 1991, é “um organismo cibernético, um híbrido de máquina e organismo, uma criatura de realidade social, bem como uma criatura de ficção”¹³⁹. A autora defende neste manifesto que não existe distinção entre corpo e objecto. Que é a partir da não distinção entre os organismos naturais que provêm da natureza e das máquinas artificiais, que os homens constroem “no final do século XX, o nosso tempo, um tempo mítico, somos todos quimeras, teorizados e fabricados em híbridos de máquina e organismo. Em suma, somos todos ciborgues.”¹⁴⁰

Sobre esta particular visão, que depois se ampliou enquanto teorização subjacente de múltiplos artistas, o mito do ciborgue aparece precisamente na barreira que delimita humano de animal, transgredindo-a. Mas não é só esta distinção que o ciborgue faz esbater: o dualismo entre mente e corpo, animal e máquina, idealismo e materialismo social, simbologia e

¹³⁶ (Tucherman, p. 6)

¹³⁷ (Tucherman, p. 6)

¹³⁸ (Tucherman, 1999, p. 101) citado em (Moura, 2004, p. 4)

¹³⁹ (Haraway, 1991, p. 1)

¹⁴⁰ (Haraway, 1991, p. 2)

associação de artefactos com alta tecnologia ou cultura científica – “o meu mito do ciborgue é sobre barreiras transgredidas.”¹⁴¹.

Giannetti defende a existência de uma determinada nostalgia nos pensamentos humanistas que sobrevivem na contemporaneidade, de forma a tentar uma atitude restauradora face à intromissão do mundo técnico na esfera humana. Contudo, a autora explica que o rumo a tomar é a superação das dicotomias, das polaridades, dos dualismos clássicos, sendo esta a única forma de criar uma sinergia positiva entre o ser humano e o tecnológico¹⁴².

A mesma autora comenta alguns estudos que falam da possibilidade de alcançar uma identidade, um ser humano simbiótico com uma total diluição dos circuitos artificiais no sistema nervoso central humano, tornando os seus ultra-micro-circuitos em material biocompatível¹⁴³. Um dos artistas que modela, literalmente, partes do seu corpo é Stelarc, elaborando performances onde inclui interfaces externas, como em *Third Hand*, ou por via directa e através de próteses invasoras, por exemplo em *Stomach Sculpture*, e por fim através de arte subcutânea (intracorporal), em *Third Ear*. Stelarc deixa de parte a especulação “futurista” de que a sociedade tornará ou não o corpo obsoleto. O seu propósito é levar o teórico a reflectir sobre a autorização ética, ou não, que no futuro poderá permitir a modificação de codificações genéticas humanamente alternativas¹⁴⁴.

As obras de Stelarc são assim isentas de significação simbólica. A razão principal poderá residir na sua defesa do corpo enquanto limitação, da debilidade da condição orgânica. Dos Santos escreve que as propostas deste artista “amplificam e projectam a tentativa de sublimar uma realidade cada vez mais quotidiana”¹⁴⁵. Esta afirmação não representa a figuração do manifesto na medida em que Stelarc investe no mesmo que Haraway, na explanação clara de que “a barreira que existe entre ficção científica e realidade social é uma ilusão de óptica”¹⁴⁶. Esta invasão do corpo (enquanto vida) pela técnica poderá anunciar o desfecho da dicotomia humano – não humano, surgindo assim a figura do pós-humano.

¹⁴¹ (Haraway, 1991, p. 5)

¹⁴² (Giannetti, 1997, p. 2)

¹⁴³ (Giannetti, 1997, p. 6)

¹⁴⁴ (Giannetti, 1997, p. 7)

¹⁴⁵ (Santos, 2008, p. 51)

¹⁴⁶ (Haraway, 1991, p. 1)

O Pós-Humano

Lyotard, em 1984, escrevia que o projecto moderno tinha como principal objectivo o homem tornar-se “dono e senhor da natureza”¹⁴⁷. Referindo-se à natureza biológica do ser humano, esse parece ser o caminho que a performance artística (em artistas como Sterlac ou Orlan) tem vindo a almejar e a percorrer.

Dos Santos escreve que “o corpo está na moda”¹⁴⁸. O culto do corpo existe na maior fracção da massa social, mas representa uma consequência de todas as actividades performativas que chegam até nós pelos *media*: desde os anos 70 e 80 que somos bombardeados com uma veneração da imagem. Este facto poderá já não representar matéria de reflexão neste mesmo sentido, pois Stelarc mostrou que o processo da performance pós-humana solidifica-se na visão do corpo como estrutura anárquica, labiríntica, sem arquétipo normativo ou ideia basilar – devido às alterações de índole científica e tecnológica, a reestruturação e desenho do corpo passou a depender do discernimento de cada um. Enquadra a carne como material de trabalho e suporte dos avanços da técnica, sendo tanto mais capaz pela quantidade de fusões que possibilita aporte, enquanto função evolutiva da espécie. Este corpo evolutivo biotécnico cria no ser humano uma sensação de totipotência, de que o Homem poderá não ter limites quando apoiado pela ciência e pela tecnologia. Quem sabe, pela primeira vez, poderá mandar no decurso da evolução, onde os limites passam a depender de um devir científico e tecnológico.

Porém, a presença desta fracção social ou ficcional¹⁴⁹ torna a sua existência real dentro do estado de arte, do estado da sociedade. Giannetti afirma que as ciências das humanidades, que até à chegada do ciborgue se deparavam com as questões e conceitos de verdade, realidade, ser humano, entre outras, não são mais suficientes¹⁵⁰. Se todas estas transgressões são possíveis nesta modalidade de performance, se as noções humanísticas da normatividade¹⁵¹ são ultrapassadas pelo determinismo de uma única espécie pós-humana, híbrida, então, não se pode mais falar de realidade extra-humanas ou transcendentais, mas sim de percepções extra-cerebrais – “o famoso espírito, a alma, fica reduzido ao *wetware* (aparto

¹⁴⁷ (Lyotard, 1987, p. 34)

¹⁴⁸ (Santos, 2008, p. 53)

¹⁴⁹ (Haraway, 1991, p. 1)

¹⁵⁰ (Giannetti, 1997, p. 7)

¹⁵¹ (Gomoll, Summer 2011, p. 2)

biológico), ao funcionamento dos cerca de mil bilhões de conexões interneuronais existentes no cérebro.”¹⁵²

O pós-humano poderá ter trazido a confirmação da saturação do choque no espectador enquanto elemento peremptório de transgressão. A performance pós-humana evoca terror e excitação¹⁵³ - Terror, porque assusta, é depois do humano, existe *À posteriori*, e a história do mundo depois de Darwin, mostra que quem é ultrapassado poderá ter os seus dias contados (como já vem acontecendo em tantos filmes e séries que passam pelas salas de cinema e televisões); Prazer¹⁵⁴, porque invoca esta possibilidade de sair das linhas, dos parâmetros, dos limites que se instalam num cogito demasiado submisso pela *mãe socio-económico-política*. Destruir algumas das concepções de configurações culturais, diluir barreiras (ou criá-las se necessário) faz parte dos pressupostos destes movimentos inerentes ao século XX e XXI, reafirmando a possibilidade dialéctica dos binómios opostos serem algo continuamente presente: o futuro passará por ser uma amálgama entre contingência e imprevisibilidade.

Há um aspecto fulcral a reter: o pós-humano não significa anti-humano, ele não anuncia o apocalipse da humanidade. Explana, sim, que o individualismo, a liberdade de agenciamento, de acções e pensamentos é uma utopia. Expõe que tudo está interligado e dependente, efectuando um efeito de influência e pressão. Provoca a imaginação de, neste universo pós-humano, existir a possibilidade de uma tecnologia capaz de realizar o *download* da nossa consciência¹⁵⁵, vivendo ela assim na possível perenidade. Caso tal se torne realizável, talvez o ser humano consiga, através da inteligência artificial das máquinas, discorrer sobre conceitos como o liberalismo humano, abrindo novas redes de pensamento e teorização, quem sabe, empíricas.

É vital reter que as inferências virtuais materializam-se dentro de um corpo (um corpo de material informático continua a carecer do corpóreo do humano), ou seja, este é ainda a rota de acesso, passe ou não por ser um “corpo em rede”, com os seus processos de trocas com o ambiente, “estendendo e expandindo a sua capacidade sensitiva através de tecnologia”¹⁵⁶.

¹⁵² (Giannetti, 1997, p. 8)

¹⁵³ (Hayles, 1999, p. 32)

¹⁵⁴ (Hayles, 1999, p. 34)

¹⁵⁵ (Hayles, 1999, p. 37)

¹⁵⁶ (Nayar, 2014, p. 76)

Transgressão e Sociedade Espectacular

*“É preciso sonhar em voz alta, amar em voz alta, odiar em voz alta,
mijar em voz alta, fornicar em voz alta, ultrajar os bons costumes.*

*Era assim que ele me arrebitava. Seguia-o em transe
e mergulhava voluptuosamente nesse novo tipo de humanidade subterrânea.”*

Natália Correia

“I fear I am writing a requiem for myself”

Mozart acerca do requiem em Ré menor, K.626

O efeito sociológico da recepção da obra de arte, segundo Ortega e Gasset, começou por dividir “como um poder social que cria dois grupos antagónicos”¹⁵⁷: os que gostam e os que não gostam. Mais tarde, segundo o mesmo autor, a nova arte veio dividir o público em dois distintos grupos: “os que a entendem e os que a não entendem”¹⁵⁸. Com o avançar do tempo, o estado da arte enquanto efeito no espectador passou por todas estas divisões de recepção, onde havia fruição plena ou repulsa, fosse pelo rebaixamento que provocava no intelecto do espectador, fosse pelo contrário. O autor define as sensações primárias de recepção da arte nestes moldes, inviabilizando a caracterização da arte transgressiva enquanto elemento chocante. A transgressão, figurando o desconhecido, tende a atirar o espectador para o incógnito e o inominável. Este não é um lugar onde o espectador permanece, mas sim um vácuo de duração individual, onde o “estremecimento constitui uma reacção de hermetismo secreto, que é função deste momento de indeterminação. Mas, ao mesmo tempo, é o comportamento mimético que reage como mimese à abstracção”¹⁵⁹, ou seja, o estremecimento é um comportamento de mimese à abstracção.

Na construção do argumento da desumanização da arte, Ortega y Gasset, indica que a arte tende a sofrer processos de purificação, i.e., “uma eliminação progressiva dos elementos humanos, demasiado humanos, que dominavam a produção romântica e naturalista.” Mais tarde afirma que a arte passará a ser percebida somente por um grupo restrito de indivíduos, capacitados da sensibilidade artística. Existe porém uma variante onde o autor poderá ser inquirido: “Na arte, como na moral, o dever não depende do nosso arbítrio; há que aceitar o imperativo do trabalho que a época nos impõe”¹⁶⁰. Associar arte e moral a dever poderá

¹⁵⁷ (Gasset, 2003, p. 40)

¹⁵⁸ (Gasset, 2003, p. 41)

¹⁵⁹ (Adorno, 2008)

¹⁶⁰ (Gasset, 2003, p. 46)

resultar em enquadramentos facciosos. A associação do pensamento nietzschiano à moral foi também já enumerado, resultando na derivação correlacionada no que diz respeito à política da moral, mas o decurso da arte até à contemporaneidade já provou ser diferente. Hoje efectuam-se obras nos mais distintos estilos artísticos em relação à escala temporal. Induz-se que existe a desumanização da arte porque esta não avança em correlação positiva com a moral. É passível de encontrar a moral associada à explanação de que “todas as razões constroem”¹⁶¹, porém, quando expomos a premissa desse pensamento, de que “é somente enquanto concebemos uma coisa como consequência de uma razão determinada, que reconhecemos a necessidade disso; e, de modo inverso, logo que reconhecemos que uma coisa resulta a título de efeito de uma razão suficiente, consideramo-la necessária”¹⁶², reforçamos a distanciação entre arte e moral. A arte provou não prevenir as guerras, as mortes e as vidas. Provou também desconhecer realidades, existindo por processos de hibridização culturais, esboralhando as morais dos países que elas criticavam. Esta politização da arte desde o século XX transformou o choque transgressivo, que ela própria cria, ineficaz aos processos sensitivos do realismo do século XIX, ou da caracterização que os accionistas vieneses faziam da *body art*, descrevendo-a como a modalidade artística onde o artista

“se envolve totalmente, corre riscos. O risco de chocar, de incomodar, de agredir (...) Põe na balança, face à selvajaria que denuncia, o que tem de mais caro, de mais pessoal: o seu corpo e a sua própria vida. (...) chegando mesmo ao suicídio público para expiar pela performance artística, os horrores que o seu povo infligiu ao género humano”¹⁶³.

As performances artísticas contemporâneas não avançam, na sua maioria, com o dever do sentido moralista¹⁶⁴. Há artistas e obras que provocam uma didáctica ética e moral, mas esta é apenas uma das facções do panorama global artístico, e em todas as *nuances*, esta didáctica ética e moral, depende dos factores bio-psico-sociais da parte do emissor e do receptor.

A distanciação do crítico da arte contemporâneo é proveniente, na sua maioria, dos processos de globalização, do conhecimento das épocas e das culturas, visando a tentativa de alcance de uma condição relativista, onde se torna imparcial para efectuar uma observação mais polida. Este argumento pode ser uma das razões que conduziu à diminuição da crítica

¹⁶¹ (Schopenhauer, 2002, p. 12)

¹⁶² (Schopenhauer, 2002, p. 12)

¹⁶³ (Rouge, 2003, p. 36)

¹⁶⁴ Há casos onde a performance artística acompanha constructos morais como principal objectivo. Nesta inferência tenta aludir-se ao primordial, e por vezes simples constituinte, pensamento de inserção de ideais moralistas nas performances de arte.

impulsiva e desconecta no quadro mundial. Em última instância, na relação às implicações sociais a nível global, esta mesma crítica, pode ter definhado numa sociedade espectacular, onde

“as imagens que se desligaram de cada aspecto da vida fundem-se num curso comum, onde a unidade desta vida já não pode ser restabelecida. A realidade considerada parcialmente desdobra-se na sua própria unidade geral enquanto pseudomundo à parte, objecto de exclusiva contemplação.”¹⁶⁵

A inferência por detrás deste argumento é a observação contínua dos indivíduos que constituem a actual sociedade global, que lutam todos os dias pelo aumento da sua espectacularização, consumindo os produtos, desvalorizando os meios e afastando-se da vivência: “o espectáculo em geral, como inversão concreta da vida”¹⁶⁶ – destituindo assim a construção sociológica de Bakhtin da inversão carnavalesca como elemento de vida.

A actual sociedade, passível de caracterização enquanto contínuo espectáculo, enquanto banalização de toda e qualquer inversão, torna-se “movimento autónomo do não-vivo”¹⁶⁷, incapaz de reconhecer o conteúdo por debaixo de toda a espectacularidade, avançando com a incrível velocidade da evolução tecnológica, sem paragens de reflexão, sem olhar em redor, sem reconhecer aquilo que faz de si, e dos outros, um corpo humano espectacular.

Se existe o afastamento da vivência, a distanciação da emoção e da norma moral, resultando na partilha de um corpo pós-humano globalizante, que funciona pelo movimento autónomo do não-vivo¹⁶⁸ (nos moldes da estrutura humanista), então a base da resposta humana ao transgressivo (o princípio do choque) não é mais o elemento fundador desta possível caracterização da performance artística transgressiva.

Schopenhauer afirmava que “cada acção humana é o produto de dois factores: o carácter individual e o motivo”¹⁶⁹. Daqui, infere-se o raciocínio de que a valorização da história de vida de cada indivíduo, enquanto conteúdo performativo social e artístico, levou à massificação desta individualização (historicamente comprovado entre o início da década de 70 e o novo milénio), em fenómeno cíclico ou pseudocíclico, reforçado pelo motivo desse acontecimento ser a própria individualização de cada um.

¹⁶⁵ (Debord, 2012, p. 9)

¹⁶⁶ (Debord, 2012, p. 9)

¹⁶⁷ (Debord, 2012, p. 9)

¹⁶⁸ (Debord, 2012, p. 9)

¹⁶⁹ (Schopenhauer, 2002, p. 115)

O espectador e o artista encontram-se num espaço-tempo contínuo, num espectáculo efectuado e preparado por ele, e é aí onde se infere a razão de cada indivíduo não se sentir espectador em nenhum sítio mas instrumento capacitado para alcançar a obra de arte, “porque o espectáculo está em toda a parte”¹⁷⁰, e em toda a parte é enfrentado como agente modificador do seu próprio decurso¹⁷¹.

Tal sociedade enquadra a performance social individual como pressuposto sobre o qual recai o valor de membro activo e produtivo dela mesma, aceitando qualquer que seja o sujeito, englobando as diferenças debaixo de uma igual mantra democrática e ao mesmo tempo totalitária: com o fim da Guerra Fria acabou a manipulação do regime totalitarista e a democracia ficou associada à ausência desta manipulação, relacionando-se “com a crença de neste regime o homem moderno ser, hoje em dia, livre”¹⁷².

O homem livre que encontra a sua possível definição num massivo movimento perpétuo social, enquanto constituinte de uma sociedade democrática que lhe oferece todas as supostas condições de escolha para a sua própria composição. O alcance da abrangência total de uma sociedade inclusiva sobre os seus habitantes pode derivar na ausência dos seus próprios mecanismos de transgressão. Se não existem barreiras de inserção em conflito com a tradição, poderá também não existir a violência do choque na performance transgressiva, porque a própria saturação deste espectáculo é já reconhecida por cada um dos sujeitos. Lyotard concebe uma distinção política nas artes onde o “nazismo incendeia, assassina, exila as vanguardas; o capitalismo isola-as, especula sobre elas, e entrega-as, domesticadas, à indústria cultural”¹⁷³, caracterizando assim o mundo como entidade despreocupada com a legitimação, e “prossequindo o desgaste do vínculo social moderno”¹⁷⁴.

O indivíduo, depois da globalização dos *media* e do acesso ao conhecimento transversal da história do mundo e da contemporaneidade, encontra-se sob contínuas

¹⁷⁰ (Debord, 2012, p. 18)

¹⁷¹ No livro “O Super Homem das Massas”, Humberto Eco discorre sobre esta ideia de Gramsci em que o super homem nietzschiano presente em “Assim falava Zaratustra” encontra-se primordialmente no romance “o Conde de Monte Cristo” de Dumas, e chega até aos dias de hoje, tomando personificação no agente 007, um super homem popular, enrodilhado em visões ideológicas conflituosas, lutando como indivíduo solitário, imerso num carisma espectacular, capaz de alterar o rumo do mundo da sua vida. Este super homem está hoje cada vez mais presente em séries dos canais televisivos como a Fox, ou o AXN, dedicados exclusivamente a este género de programas. Com duração curta e envoltos numa narrativa intensamente dramática, protagonistas excepcionais, completos marginais e alienados da sociedade, que sozinhos e contra todas as expectativas se tornam fabulosos pelas mesmíssimas capacidades que os distinguem dos outros.

¹⁷² (Breton, 2001, p. 23)

¹⁷³ (Lyotard, 1987, p. 87)

¹⁷⁴ (Lyotard, 1987, p. 87)

solicitações¹⁷⁵, e isto poderá derivar numa saturação das estratégias comunicativas, do reconhecimento da manipulação sobre a qual está a ser alvo, que por sua vez, poderá resultar na utilização por parte de cada um destes mecanismos de manipulação.

A transgressão, enquanto conceito de transposição de regras e leis, infere-se que exista perenemente porque o homem só é livre dentro de regimes, por entre limites: a democracia possui o seu espaço de liberdade, a anarquia possui o seu espaço de liberdade, e por aí fora. É possível que seja necessário existir uma determinada modelação de territorialização político-cultural para o homem se conhecer livre. Isto obrigará a uma perenidade da transgressão, enquanto reduto meramente presencial, pela constatação da lei enquanto existência inevitável. Este argumento diz respeito à performance social e artística pois as práticas artísticas são incorporadas num processo governamental, influenciando a autoridade e a subordinação: “a arte cria categorizações contestáveis de problemas públicos que reflectem concepções particulares e particulares formas de experienciar os tempos contemporâneos”¹⁷⁶.

¹⁷⁵ (Breton, 2001, p. 22)

¹⁷⁶ (Edelman, 1995, p. 3)

Transgressão Omnipresente: Diluição do Choque

“O que eu faço é ilegal, mas eu vou fazê-lo de qualquer maneira.”

Serge Gainsbourg

“O que vejo nitidamente não é o mundo, mas a sua desfiguração.”

Rui Nunes

As transformações de todos os recursos da arte e das suas modelações já definiram públicos de elite, já expulsaram públicos pela sua arquitectura esparsa e indecifrável; já geraram exibicionismos e confeccionismos exacerbados, assim como violência e provocação. O artista foi marginal, libertino, conceptual, prático ao extremo, suicidado e violado, vendeu-se à moda e americanizado.¹⁷⁷ A mercantilização da arte é hoje também uma realidade, filiando monopólios¹⁷⁸ sobrestimados no valor das peças de arte.

Existindo uma contemporaneidade assumidamente híbrida e valorizadora da individualidade de cada um, as oposições radicais tornaram-se menos nítidas e operacionais, o que, neste carácter de diluição dos tradicionais ou habituais dualismos, leva a consequências na própria condição humana, ou a ideia que temos dela mesmo. Por vezes, “o alargamento das possibilidades revela-se em muitas dimensões como estreitamento”¹⁷⁹. No mundo pós-moderno todas as diferenças se tornam fluidas¹⁸⁰, tornando as identidades que o híbrido simboliza um lugar sem significado, e esta perda de identidade poderá transformar-se num signo vazio pela subjectividade inerente.

A contínua constatação da ausência de princípios unificadores, devida a qualquer uma das suas causas, e a “decorrente exacerbação da individualidade na cultura do narcisismo”¹⁸¹, adentra até o mais agnóstico dos indivíduos de que é obrigatório vingar por si mesmo, e não importa o meio que adopta para o realizar. A performance social é cosmopolítica, caracterizada pela ultrapassagem “da identidade cultural específica no sentido de uma

¹⁷⁷ (Rouge, 2003)

¹⁷⁸ Murray escreve no livro *Art and Politics* que “A arte promove diversos interesses políticos. Os grupos que possuem mais recursos sociais e económicos estão normalmente situados numa posição estratégica para utilizar a arte na medida dos seus próprios interesses”. Isto pode ir desde a “exploração do kitsch para o tornar ideologia dominante, como na arte realista socialista, ou para promover ganhos económicos”. (Edelman, 1995, p. 143)

¹⁷⁹ (Adorno, 2008, p. 11)

¹⁸⁰ (Ferguson, 1999, p. 15)

¹⁸¹ (Lazzarini, 2006, p. 13)

identidade cívica universal” – a narrativa de legitimação moderna é a comunidade universal¹⁸².

Na performance artística o corpo tem continuado a manter, apesar de tudo, um estatuto permanente e indispensável – mutilado, com acrescentos, no limiar da vida ou mesmo morto – mas existe, indispensável, tornando possíveis estas construções. Há artistas de performance que têm como objectivo dissociar o corpo da carne, idealizando a separação e aguardando a chegada da máquina. Esta só poderá inquirir a humanidade até aos paradigmas que dela mesmo é possível estabelecer humanamente.

Heidegger afirma que a arte se dissociou do real¹⁸³, tornou-se incerta pela autonomia que adquiriu em relação à humanidade e ficou “abalada à medida que a sociedade se tornava menos humana¹⁸⁴. Este processo que pode relativizar qualquer acontecimento¹⁸⁵ conduz a uma visualização do corpo humano enquanto imagem biotécnica, em devir orgânico de máquina ou ciborgue. A possibilidade de transgressão, mas principalmente de choque, poderá deixar de existir devido aos paradigmas inseridos pelo ser humano, na máquina, constituírem o seu próprio universo, limitado, de possibilidades.

Estes questionamentos expõem a falta de informação sobre as consequências que todas estas performances comportarão nas suas próximas inovações. É notória a saturação de todos os arquétipos monstruosos, disformes ou de estética helénica, pois qualquer um deles é capaz de efectuar as barbáries que nunca se esperaria ver de uma figura monstruosa¹⁸⁶. Vivemos numa época que testemunhou uma proliferação exacerbada de tudo o que constituiu e constitui o mundo. Uma época que acredita na ciência como salvação do existencialismo profundo da condição humana e sobrevive enfastiada pela sociedade espectacular. Consequentemente ocorreu a banalização da monstruosidade. A partir deste acontecimento, infere-se a privação do ser humano em identificar os limites onde a sua moral e identidade ganhavam sentido, desvanecendo assim dentro da própria transgressão.

¹⁸² (Lyotard, 1987, p. 47)

¹⁸³ (Heidegger, 2005, p. 71)

¹⁸⁴ (Adorno, 2008, p. 11)

¹⁸⁵ Por exemplo, graças à globalização sabe-se hoje que o campo de concentração de Auschwitz não foi suficiente para mostrar ao mundo as consequências de tais actos. Na Coreia do Norte existem ainda estas práticas de campos de concentração: toda a política que aí existente, é em qualquer uma das acepções, inconcebível para o respeito à carta universal dos direitos humanos – os chamados Kwallisos.

¹⁸⁶ A aparência de uma figura, a nível social ou artístico, poderá remeter para juízos precipitados: um homem bem vestido, com aparência imaculada, limpo, tende a conseguir que o indivíduo que com ele interage confie em si mais rapidamente quando comparado com a mesma pessoa, mas agora com aspecto descuidado, de aparência pobre e mal tratada.

A transgressão é contínua e está presente em todas as acções porque a valorização que foi incumbida na sociedade é a de romper com as normas e não efectuar compromissos, quebrar os vínculos e estar apto a qualquer alteração, em consonância com o princípio darwinista de que quem sobrevive é quem melhor se adapta. Um indivíduo capacitado por elementos maquinais, um estado biotécnico, está provavelmente mais apto a sobreviver, comparativamente com um indivíduo que possui família tradicional, filhos e emprego rotineiro – este dificilmente se poderá adaptar com a mesma velocidade que aquele do qual ninguém depende.

Transgressão Humana Performativa: um Mito do Futuro

“A Alemanha declarou guerra à Rússia. À tarde piscina.”

Entrada de diário dia 2 de Agosto de 1914

Franz Kafka

Ao longo da história existiram sempre trabalhos e obras transgressivas: a história da violação das regras é tão antiga como as mesmas. Na performance, diferindo da pintura ou do teatro, assim como de outras áreas artísticas, não se verificou aquilo a que se poderá chamar uma defesa canónica porque a sua composição inicial é baseada num princípio anárquico de decomposição. Desde o seu nascimento que a performance baseia a sua arquitectura no efeito de estranhamento e/ou choque. Ao mesmo tempo que consolida a sua normatividade numa não existência dela mesmo: as performances dos artistas são irrepreensíveis a qualquer tipo de esqueleto ou moldura histórica e à obrigação de elementos artísticos fixos.

A história que existe da performance artística, desde os anos 70, conjugou uma visão de factos temporais que tinham capacidade de ser transgredidos por outros, na medida em que havia uma identificação e seguimento de determinadas correntes artísticas que modelavam o passar das épocas. A existência destas distinções entre as correntes artísticas oferecia aos artistas uma possibilidade de taxonomia para mais facilmente identificar as obras e os autores, bem como, de as romper e transgredir. A contemporaneidade marca-se pela divergência de teorias e modelos sociais e artísticos. É por isso mais insegura, volátil e de difícil identificação – cria-se um contínuo de várias interpretações para um enorme número diferenciado de obras.

O ser humano tornou-se relativista na certeza de que nada sabe, e o que sabe, pode ser alterado: o primado da ciência. As fronteiras morais foram sendo esbatidas, capacitando assim a possível inserção de qualquer pessoa sem o rótulo de estar desenquadrada ou marginal. Virílio adiciona ainda o conceito de imediatismo: “viver significa rápida circulação através dos capilares técnicos dos *media*, onde a cultura é reduzida à sociedade do espectáculo”¹⁸⁷.

Um mundo governado por certezas científicas chegaria ao excelso da extinção de todos e qualquer tipo de tabu (excepto os criados pela própria ciência). Julius chega a afirmar que os tabus sobrevivem hoje por mera vergonha¹⁸⁸. O público da performance artística (e

¹⁸⁷ (Kroker, 2001, p. 21)

¹⁸⁸ (Julius, 2002, p. 149)

social) acabou com o choque da transgressão porque essa resposta é hoje esperada em todas as obras performativas, arrisco-me a dizer, na arte em geral.

Esta é uma das principais razões e a primeira a apontar no termo e supressão da definição de transgressão como a temos vindo a enquadrar até aqui: a exposição sucessiva da transgressão da arte banalizou-a. O espectador espera da obra de arte o condimento marginal e transgressivo que observou em outras obras, com igual relutância. A obra de arte (artes plásticas, pintura) tem a capacidade de provocar mas a sua existência é frágil e a sua passividade torna-a fraca. É-lhe permitida quase toda e qualquer violação das normas sociais porque não irá alterar o decurso dos acontecimentos, a massa da sociedade está habituada a protestos e objecções, aguarda com menos surpresa um comportamento transgressivo que um comportamento moral e eticamente solidário. Neste argumento, encontra-se outra das premissas para o óbito da transgressão como a conhecemos: a desmoralização do público.

A massa dos espectadores recebe hoje a arte de índole canónica, académica, ou a mais comercial, sob a mesma indiferença e inimizade. Este acontecimento deriva num empobrecimento e dispersão da consciência moral e desprezo pelo (que poderia talvez ainda ser) sagrado. Baralharam-se e confundiram-se as barreiras que deviam ser protegidas com as que poderiam ser abertas. Diluíram-se as barreiras e os limites entre eles mesmos.

Posteriormente, aponta-se o nascimento do pós-humanismo para o repensamento desta temática. Toda a transversalidade da história da performance se baseia na visão humanista do homem: o objecto humano é o centro do seu universo. A marginalidade de acções e pensamentos tem tido como referência o ser humano. A constituição de norma estatística do *outsider* subsiste pela matriz do humanismo. A transgressão era, até algum tempo atrás, um conceito modelado em prol do arquétipo humanista, com o sagrado que isso acarreta, os *tabus*, a ética e a moral, e de todo o seu biológico. Com o surgimento do pós-humanismo todas estas barreiras precisam de ser novamente pensadas e adaptadas pois o objecto ao qual se adereçavam mudou.

A liberdade necessita de um regime para adquirir uma figuração. E o homem precisa de liberdade para se sentir feliz. Até hoje, supunha-se, baseava-se a teorização e conteúdo empírico num regime humanista. Neste existem os seus esquemas inerentes e adaptados de liberdade e transgressão. Alterando a perspectiva, ou seja, mudando o paradigma de humano para pós-humano, as consequências alteram-se. O ser humano deixa de ser o centro do seu universo porque se reconhece afectado pela presença de algo mais, reconhece a presença de

outra entidade, ainda que seja um corpo biotécnico, um corpo simbiótico entre máquina e carne. Será então necessário um deslocamento “em direcção a uma totalmente nova conceptualização do humano¹⁸⁹”.

Contudo, o pós-humano retira o enfoque do humano e, na sua luta pela ultrapassagem dos dualismos, coloca o busílis da questão na interacção entre os seres humanos e as tecnologias a partir de um ponto de vista antropológico e material.

Metahumanismo

O metahumanismo é considerado uma evolução do pós-humanismo, mas em vez de um enfoque material, baseia-se no relacional, inscrevendo também alguns dos aspectos do transhumanismo¹⁹⁰. O metahumanismo não infere qualquer problema nas questões morais em relação às novas tecnologias e à evolução das mesmas: diferindo do transhumanismo onde o trans e o pós-humano são tidos como objectivo primário. Não há dúvida moral *À priori* se os indivíduos têm o trans e o pós-humano como seu objectivo pessoal, porém, o metahumanismo, discorda que essa seja uma meta à qual todos os seres humanos devam aspirar, aceitando a pluralidade radical de conceitos em relação ao “bem”, sendo esse o ónus do pensamento metahumanista. Poderá entender-se aqui um género de niilismo nietzschiano que considera o perspectivismo como a mais plausível posição epistemológica. Neste sentido, caracteriza-se por um tipo de imanentismo onde cada perspectiva é parte das relações imanentes e nunca absolutamente externo para qualquer outro dos campos de forças.

O metahumanismo difere do transhumanismo, segundo Stefan Lorenz Sorgner, por não ser utópico, na medida em que não condiciona os metahumanos como futuro, mas como uma estratégia do presente; mas também porque é crítico com os pressupostos humanistas sobre o “bem”, o individualismo, o racionalismo, que o transhumanismo assume a partir da tradição humanista e do capitalismo como continuação de ambos.

Segundo Jaime del Val, o metahumanismo corrobora o pós-humanismo quando este diz que nós já somos pós-humanos, no sentido em que o ser humano talvez nunca tenha sido o pretendido pelo humanismo: superior, autónomo, homogéneo, um ser com liberdade de expressão e vontade própria. Assim sendo

“Metahumanismo redefine a abordagem à noção de Espécies: através de uma relação radical propõe que os limites das espécies são eles próprios soltos. Metahumanismo pode coincidir,

¹⁸⁹ (Nayar, 2014, p. 54)

¹⁹⁰ O transhumanismo afirma, basicamente, a quantidade imensa de melhoramento tecnológico que o pós-humanismo não considera.

assim, com a crítica pós-humanista em dizer que nunca fomos humanos da forma que o humanismo o propõe. O que uma espécie é e como se pode transformar não é mais uma questão de estabelecer limites fixos para o bem da superioridade dos seres humanos, nem cálculos positivistas de evolução. Pelo contrário, é sobre uma redefinição permanente dos limites das espécies que não tenta readaptar esses limites e que começa uma jornada de transformação fora de qualquer princípio da evolução, entendido como uma melhoria.”¹⁹¹

São assim abertos novos campos de possível intervenção, de transformação, podendo-se criar ligações com técnicas de transhumanismo, mantendo-se sempre crítico no que diz respeito às reivindicações utópicas do mesmo. A componente amorfológica proposta pelo metahumanismo não implica um acompanhamento para quantificações em termos de melhorias, de um qualquer sentido positivista, aliás é uma transformação diferencial que não é quantificável em termos de qualquer enquadramento universal do “bem”.

O metahumano não é algo: vai sendo. Não é algo que exista como entidade fixa, é um movimento. Desafia a linha temporal negando a existência de futuro e passado, assim como o presente enquanto intermédio destes dois. Propõe um presente multidimensional e expansivo que sozinho se vai gerando enquanto espaços multidimensionais.

A Pós História

Em 1806 na *Fenomenologia da Mente*, Hegel dizia que a história estava à beira do fim, assim que lhe chegou a notícia da vitória de Napoleão frente à monarquia da Prússia na batalha de Jena. Aqui, os ideais da Revolução Francesa venciam, e auspiciava-se a eminente universalização dos princípios da liberdade e da igualdade. As décadas seguintes seriam bastante movimentadas com a abolição da escravatura, a igualdade de oportunidades entre géneros, raças e minorias, etc., tendo sido a batalha de Jena o ponto de viragem para a vanguarda da humanidade, numa acepção marxista – o liberalismo estava então a avançar espacialmente.¹⁹²

Fukuyama (1992) escreve que a capacidade de alguém arriscar a vida por um acto abstracto, por uma ideologia global, valores como coragem, ou mesmo a imaginação, seriam substituídos pelo cálculo económico, a resolução infinita de problemas técnicos, preocupações ambientais e a satisfação dos pedidos sofisticados dos consumidores. Não haveria arte ou

¹⁹¹ (Val S. L., 2011, p. 6)

¹⁹² (Fukuyama, 1992)

filosofia, apenas a perene manutenção do museu da história humana, corroborando assim a tese de Huntington (1993) afirma igualmente a chegada do “ (...) fim da história”¹⁹³.

Em 1963 o sociólogo e filósofo Arnold Gehlen definiu aquilo a que chamou de cristalização da cultura, isto é, a paragem do mundo no que o remetia para a oferta de qualquer novidade: “as alternativas são conhecidas, e como o são na religião, também aqui são em todos os sentidos, finais”¹⁹⁴, defendendo assim o fim da história. Giancarlo Vigorelli na exibição *D’Après* (1971) afirmou que “nós nos tornámos uma mera opção de cópias, reindetificações, e imitações”¹⁹⁵. Com isto não se referia a cópias da arte antiga mas a intenção da arte de citação, validando assim a obra. Esta arte de citação é um dos argumentos de Belting para a pós história, pois diz que esta modalidade de arte após o modernismo funciona a partir de uma posição avançada em relação à história e reivindica uma experiência de perda. Figura assim uma visão nostálgica de uma posição pós história, afirmando o seu término, ou seja, a morte da história.

¹⁹³ (Huntington, 1993, p. 22)

¹⁹⁴ (Belting, 2003, p. 183)

¹⁹⁵ (Belting, 2003, p. 179)

Conclusão

O tabu é uma interdição antiquíssima imposta pelo grupo. O desejo de violar essa condição está constantemente presente no inconsciente do indivíduo. O tabu tem um efeito ambivalente: a sua força estabelece uma correlação directa com o seu grau de tentação. Se o tabu for violado, o sujeito transgressor pode produzir um efeito contagiante. Isto acontece porque o exemplo violador de tabu existe assim numa comunidade e pode ser reforçado por outro sujeito. O desejo proibido adquire outra *nuance* de contaminação pois pode deslocar-se para outro objecto, ainda que inconscientemente. A significação entre tabu e respeito à lei ou à regra tem por base o cumprimento da interdição a que esta(s) dizem respeito. Ou seja, “a remissão da transgressão do tabu por meio de uma renúncia constitui a prova de que na base da obediência ao tabu está a renúncia”¹⁹⁶.

A lei está inevitavelmente associada a uma estrutura histórica que tem origem na distinção entre sagrado e profano, entre bem e mal. Deleuze, por exemplo, afirma que se o homem conhecesse o bem, o aceitasse e a ele se conformasse, não teria necessidade de leis. Assim sendo, este autor define as leis como recursos secundários, ou seja, representações do bem. Já Kant havia afirmado o paradigma contrário de que o bem depende das leis, que o bem gira em torno de uma lei subjectiva. A lei não pode por isso mesmo ter outro conteúdo a não ser ela mesmo, tendo em conta que qualquer lei iria conduzir a um bem de que ela mesma seria uma imitação.¹⁹⁷ Na entanto, o homem necessita de leis para sobreviver em comunidade, e noção de bem ou mal é ainda hoje subjectiva, e poderá ser, cada vez mais.

Do ponto de visto filosófico, podem assim percorrer-se várias construções de variantes históricas, desde a perspectiva da morte de Deus na filosofia Nietzscheana ou chegando à morte da História na óptica Hegeliana. Num estudo de carácter sociológico, é importante compreender-se um modo de estudar o padrão, para assim, tentar inferir sobre as variações marginais. Existe um contínuo panorama na ordem ou desordem mundial, e é a esse panorama que é necessário chegar ou aproximar para adquirir a noção de normatividade vigente.

Qualquer espectador assíduo dos meios de comunicação poderá afirmar, e baseando-se em vários exemplos, que hoje *tudo é possível*, na medida em que tudo é permitido porque

¹⁹⁶ (Freud, 2001, p. 59)

¹⁹⁷ (Deleuze, 2005)

tudo parece acontecer¹⁹⁸. Isto sucede porque o acontecimento é tomado como um facto. Facto que por adquirir existência é a sua própria permissão à vida.

A normatividade, baseada neste esquema volátil, passa por ser a própria transgressão. Da mesma forma, transgressão implica normatividade. Podemos partir do pressuposto que hoje não existe normatividade ou que tudo é considerado comportamento pertencente à norma. A inoperância transgressiva, ou a sua saturação, tornam-na impotente.

Diversos autores, como vimos ao longo desta dissertação, acreditam e enunciam o *fim da transgressão na performance social e artística* - o que não quer dizer que não acreditem na possibilidade da transgressão. Tabu, leis, regras, princípios, dogmas, são todas formas de manter uma comunidade dentro de determinados limites e barreiras. Esses limites e barreiras têm sido alvo de desgastes e superação ao longo dos séculos, e milénios em alguns dos casos. Infere-se que talvez não seja possível acabar com as mitologias, mas podemos modificar a nossa distância a elas. Esta distância assemelhou-se como plausível porque não invalidava, na consciência, a mitologia, mas deixava-lhe espaço para criticar, para investigar, para transgredir. Como espécie invariavelmente curiosa e com capacidade de raciocínio abstracto, adquirimos formas e criámos estéticas de arte e ciência.

A performance artística foi transgressiva desde o seu nascimento, surgindo como elemento artístico ausente de pilares canónicos, de estéticas regulamentares ou mesmo previstas. Esta arte levava à destruição dessas políticas que adquiriam uma coesão temporal, passando por vezes a ser conservadas como instituições. A própria instituição da arte foi um dos tabus mais escarnecidos por esta modalidade artística. Há, porém, o exemplo da violação de limites e barreiras pelo simples enunciado de violação desses mesmos limites e barreiras, o que é castigado enquanto performance social pela estrutura das leis estatais e não considerado arte, pela maioria da comunidade. Esses casos são igualmente relevantes na medida em que colmatam essa possibilidade de ligação e falta de ligação à intenção da transgressão.

É notória a influência dos trabalhos de arte nas formas de visualizar princípios fundamentais e crenças, na destruição e construção de cepticismo e cinismo. A arte é capaz de modificar e estabelecer a forma em que as políticas, as instituições e os comportamentos são apresentados, aprovados, criticados ou condenados. As obras de arte na performance não se constroem à parte da presença do espectador. Elas conseguem espelhar o que o público sente e vive, tornando esta construção em algo mais complexo e fluído, principalmente a nível

¹⁹⁸ Não querendo assim dizer que não haja castigo ou sanção.

político, onde a acção tem como base um significado, seja ela uma ameaça, uma promessa, palpável ou abstracta.

A surpresa aliada ao choque é algo diferente de choque *per se*. Da mesma forma que choque é diferente de escandaloso. A performatividade actual sugere que o escândalo em praça pública, seja artístico ou de carácter social, é chocante. Esta indução falha na sua arquitectura. O escandaloso é aquilo que continua a ser feito apesar das suas consequências serem nefastas e reconhecidas pelo panorama geral, como violações, mortes, hipocrisias, entre outros. O elemento do choque exige alguma surpresa. Indubitavelmente, quando algo próximo de nós sucede, como o homicídio de alguém que conhecíamos, esse facto continua a ser chocante – mas porque não o esperávamos. Sabemos que o mesmo sucede todos os dias, a todas as horas, a metros ou quilómetros de onde vivemos. O choque na transgressão induz-se hoje inexistente porque é esperado. A habilidade de se ser chocado na cultura moderna sente falta de um certo sentimento de genuinidade. Talvez possamos mesmo dizer que a época em que vivemos, numa perspectiva pós-histórica ou de meta humanidade, o efeito de choque se tenha tornado *pop*: repetido mas sem efeito original.

A perenidade da transgressão enquanto conceito é clara pela continuidade do esbatimento das leis enquanto conceito e não como prática política. A transgressão é possível. Contudo, perdeu a característica da surpresa, da originalidade e do choque. A transgressão tornou-se norma numa sociedade de práticas aberrantes, obscenas e amórficas.

A actualidade figura numa conexão do mais complexo que foi observado e inventado até aos dias de hoje: a ciência cria certezas e dúvidas à identidade do homem, a virtualidade ameaça as poucas seguranças sobre as quais o corpo se baseia, e o homem continua a acreditar que a solução está para chegar. A capacidade de um evento público desencadear uma legião de seguidores é avassaladora nos meios virtuais, na prática, é possível que nunca tenha existido um descompromisso tão avultado com as ideologias e as promessas. São criadas formas de corte no que diz respeito à relação pessoal e criam-se inúmeras alternativas que facilitam a distância entre as pessoas.

A transgressão na performance social pertence à História, pois o que se figura e acontece contemporaneamente é já referido a um outro acontecimento passado e catalogado. Enfim “historicizado”, sem surpresa e pertencendo a um conjunto já conhecido de *outsiders*. A transgressão na performance artística fez a desconstrução do que havia enquanto cânone e estrutura das artes, figurando a sociedade de onde surge e tornando visível que pode não haver

mais nada para destruir. É um aparente terminar de várias estéticas de transgredir há muito anunciadas por alguns, mas cada vez mais real pela consciencialização universal de certas opiniões que fundamentam a política de tal discurso.

Bibliografia

- Adorno, T. W. (2008). *Teoria Estética*. Coimbra: Edições 70.
- Anderson, L. (August 2003). Marina Abramovic. *BOMB Magazine*.
- Artaud, A. (s.d.). *O Teatro e o seu Duplo*. (www.desvendandoteatro.com, Ed.) Obtido de <http://xa.yimg.com/kq/groups/24940125/192578254/name/Antonin+Artaud+-+O+Teatro+e+Seu+Duplo.pdf>
- Bakhtin, M. (1984). *Rabelais and His World*. London: The Mit Press.
- Barbosa, P. (1982). *Teoria do Teatro Moderno: A hora zero*. Porto: Afrontamento .
- Bataille, G. (1987). *O erotismo*. Porto Alegre: L&PM.
- Bataille, G. (2012). *As lágrimas de Eros*. Lisboa: Sistema Solar.
- Bauman, Z. (2001). Consuming Life. *Journal of Consumer Culture* vol.1(1), 9-29.
- Bauman, Z. (2001). *Modernidade Líquida*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Bauman, Z. (2008). *A Arte da Vida*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Becker, H. S. (1966). *Outsiders - Studies in the Sociology of Deviance*. Toronto: Collier-Macmillan.
- Belting, H. (2003). *Art History after Modernism*. Chicago: The University of Chicago.
- Brecht, B. (1964). *estudos sobre Teatro*. Lisboa: Portugália.
- Breton, P. (2001). *A Palavra Manipulada* . Lisboa: Caminho.
- Capelli, S. (2003-2011). *Piero Manzoni*. Obtido em 2 de 3 de 2014, de Piero Manzoni archive: http://www.pieromanzoni.org/EN/index_en.htm
- Debord, G. (2012). *A Sociedade do Espectáculo*. Lisboa: Antígona.
- Deleuze, G. (2005). *O mistério de Ariana*. Lisboa: Vega.
- Eco, U. (1990). *O Super Homem Das Massas*. Lisboa: Difel .
- Edelman, M. (1995). *From Art to Politics: How artistic creations shape political conceptions*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Edwardes, C. (29 de October de 2013). *Losing my virginity will be a work of art*. Obtido em 20 de Dezembro de 2013, de London Evening Standard:

<http://www.standard.co.uk/lifestyle/london-life/losing-my-virginity-will-be-a-work-of-art-8910727.html>

Erickson, J. (May de 1990). Appropriation and Transgression in Contemporary American Performance: The Wooster Groups, Holly Hughes and Karen Finley. *Theatre Journal*, pp. 225-36.

Felício, V. L. (1996). *A procura da Lucidez em Artaud*. São Paulo: Perspectiva .

Ferguson, H. (1999). Glamour and the end of irony. *The Hedgehog review (Fall)* , 9-16.

Fleming, C. (2002). Performance as Guerrilha Ontology: The Case of Stelarc. *Body & Society* v.8, 95-109.

Foucault, M. (Junho de 1966). Le pensée du dehors. *Critique*, pp. 4-18.

Foucault, M. (1998). Essencial Works of Foucault 1954-1984. In M. Foucault, *A Preface To Transgression* (pp. 69-89). New York: New Press.

Foucault, M. (2000). As palavras e as coisas. Uma arqueologia das ciências humanas. São Paulo: Martins Fontes.

Freud, S. (2001). *Totem e Tabu*. Lisboa: Relógio d'Água.

Freud, S. (s.d.). *Psicologia das Massas e a Análise do Eu*. Obtido em 10 de Janeiro de 2013, de Clube de Leituras: http://www.clube-de-leituras.pt/upload/e_livros/clle000128.pdf

Fukuyama, F. (1992). *The End of History and The Last Man*. New York: Macmillian.

Gasset, J. O. (2003). *A Desumanização da Arte e outros ensaios*. Coimbra: Akmedina.

Giannetti, C. (1997). Metaformance: el sujeto-proyecto. *Luces, cámar, acción (...) Corten! Videoacción: el cuerpo y sus fronteras*. Centre Julio Gonzalez, Valência.

Gil, J. (2005). Os Anos 80: A Confusão como Conceito. In J. Gil, «*Sem Título*» *Escritos sobre Arte e Artistas* (pp. 93-110). Lisboa: Relógio d'Água.

Giron, L. A. (19 de 2 de 2014). *Zygmunt Bauman: Vivemos o fim do futuro*. Obtido em 20 de 2 de 2014, de Época: <http://epoca.globo.com/ideias/noticia/2014/02/bzygmunt-baumanb-vivemos-o-fim-do-futuro.html>

Glaser, E. (21 de 3 de 2014). *Bring back ideology: Fukuyama's 'end of history' 25 years on*. Obtido em 22 de 3 de 2014, de The Guardian:

http://www.theguardian.com/books/2014/mar/21/bring-back-ideology-fukuyama-end-history-25-years-on?CMP=fb_gu

Goldberg, R. (2012). *A Arte da Performance*. Lisboa: Orfeu Negro.

Gomoll, L. (Verão de Summer 2011). Posthuman Performance - A Feminist Intervention. *Total Art*, Volume 1 nº1.

Grosenick, U. (2001). *Women Artists in the 20th and 21st century*. Cologne: Taschen.

Hamera, D. S. (14 de 10 de 2005). *Performance Studies at the Intersections* . Obtido em 4 de 3 de 2014, de Corwin: http://www.corwin.com/upm-data/11841_Intro.pdf

Haraway, D. (1991). A Cyborg Manifesto. *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*, 291-324.

Hauser, A. (1988). *Teorias da Arte*. Lisboa: Presença.

Hayles, K. (1999). *How we became posthuman - Virtual bodies in cybernetics, literature and informatics*. Chicago: The University of Chicago Press.

Heidegger, M. (2005). *A Origem da Obra de Arte*. Lisboa: edições 70.

Henriques, A. M. (24 de 7 de 2012). *Russo coseu os lábios em protesto contra julgamento da banda punk*. Obtido em 23 de 12 de 2013, de Público: <http://p3.publico.pt/actualidade/politica/3906/russo-coseu-os-labios-em-protesto-contrajulgamento-de-banda-punk>

Hofmeyr, A. B. (2005). *Ethics and Aesthetics in Foucault and Levinas*. Nijmegen: Radboud University Nijmegen .

Huntington, S. P. (Summer de 1993). The Clash of Civilizations? *Foreign Affairs*, 22-50.

Jenks, C. (2003). *Transgression*. London: Routledge.

Jones, J. (11 de 11 de 2013). *The 10 most shocking performance artworks ever*. Obtido em 1 de 12 de 2013, de The Guardian: <http://www.theguardian.com/artanddesign/2013/nov/11/scrotum-top-10-shocking-performance-art>

Julius, A. (2002). *Transgressions: The Offences of Art*. London: Thames & Hudson.

- Kleid, B. (28 de 6 de 1990). *Freedom is Czech Artist's Most Udeful Tool*. Obtido em 16 de 3 de 2014, de Los Angeles Times: http://articles.latimes.com/1990-06-28/entertainment/ca-1190_1_performance-artist
- Kristeva, J. (1982). *Powers os Horror: An Essay on Abjection*. New York: Columbia University Press.
- Kroker, A. (2001). Paul Virilia: The Postmodern Body as a War Machine. In A. Kroker, *The Possessed Individual: Technology and the French Postmodern* (pp. 20-51). Montréal: Theory Books.
- Lazzarini, E. R. (2006). *Emergência do narcisismo na cultura e na clínica psicanalítica contemporânea: novos rumos, reiteradas questões*. Brasília: Universidade de Brasília, Instituto de Psicologia.
- Lazzarini, E. R. (2006). *Emergência do Narcisismo na Cultura e na Clínica Psicanalítica Contemporânea: Novos Rumos, Reiteradas Questões*. Brasília: Universidade de Brasília.
- Lehmann, H.-T. (2003). Teatro Pós-Dramático e Teatro Político. *Revista Sala Preta*, nº3, 9-19.
- Lippi, S. (2009). Os Percursos da Transgressão (Bataille e Lacan). *Ágora vol.XII nº2 jul/dez*, 173-183.
- Lyotard, J.-F. (1987). *O Pós-Moderno Explicado às Crianças*. Lisboa: Dom Quixote.
- Madeira, C. (2010). *Híbrido: Do Mito ao Paradigma Invasor?* . Lisboa: Mundos Sociais.
- Marinho, B. (23 de 1 de 2014). *Conselho de aldeia indiana ordena violação colectiva de mulher*. Obtido em 24 de 1 de 2014, de Público: <http://www.publico.pt/mundo/noticia/conselho-de-aldeia-indiana-ordena-violacao-colectiva-de-uma-mulher-1620778>
- Massumi, B. (1995). *Interface and Active Space: Human-Machine Design*. Obtido em 3 de Fevereiro de 2014, de Brian Massumi: <http://www.brianmassumi.com/textes/INTERFACE%20AND%20ACTIVE%20SPAC E.pdf>
- Melo, J. A. (1999). *Dicionário da Língua Portuguesa (8ª edição)*. Porto: Porto Editora.

- Milchman, A., & Rosenberg, A. (2007). The aesthetic and ascetic dimensions of an ethics of self-fashioning: Nietzsche and Foucault. *Parrhesia* n°2 , 44-65.
- Montano, L. (2000). *Performance artists talking in the eighties*. Berkeley: University of California.
- Monteiro, P. F. (2010). *Drama e Comunicação* . Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- Moura, A. F. (2004). Devir (In)Orgânico: Entre a humanização do objecto e a desumanização do sujeito. *Revista de Comunicação e Linguagens* n°33: *Corpo, Técnica e Subjectividade*.
- Museum, N. D. (1990). *The Decade Show: Frameworks of Identity in the 1980s*. Obtido em 23 de 2 de 2012, de New Digital Archive Museum: <http://archive.newmuseum.org/index.php>
- Nayar, P. K. (2014). *Posthumanism*. Cambridge: Polity.
- Nietzsche, F. (2004). *Para Além do Bem e Mal*. Lisboa: Guimarães Editores.
- Nietzsche, F. (2006). *A Origem da Tragédia* (eBooksBrasil ed.). (<http://neppec.fe.ufg.br/>, Ed.) Brasil: Cupolo 1948.
- Obejas, A. (10 de 6 de 1993). *Martyrs and Saints*. Obtido em 10 de 3 de 2014, de Chicago Reader: <http://www.chicagoreader.com/chicago/martyrs-and-saints/Content?oid=882158>
- Ovídio. (2007). *Metamorfoses*. Porto: Livros Cotovia.
- Petley, J. (18 de Fevereiro de 2009). Crimes of Transgression - Anthony Julius. *TANDF*, 50-59.
- Rancière, J. (2010). *Estética e Política: a Partilha do Sensível*. Porto: Dafne.
- Real, M. (2001). *Geração de 90: Romance e Sociedade no Portugal Contemporâneo* . Porto: Campo das Letras.
- Remshardt, R. (2004). *Staging the Savage God: The Grotesque in Performance*. Illinois: Southern Illinois University .
- Rhee, J. S. (2010). Anthropomorphic Attachments in U.S. Literature, Robotics, and Artificial Intelligence . Duke University.

- Rouge, I. d. (2003). *A Arte Contemporânea*. Mem Martins: Editorial Inquérito.
- S.Becker, H. (1963). *Outsiders*. Toronto: Macmillan Company.
- Sandahl, C. (Fall 2000). Bob Flanagan: Taking it Like a Man. *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, 97-107.
- Santos, D. R. (2008). *Dissertação de Mestrado em Cultura Contemporânea e Novas Tecnologias*. Lisboa.
- Schopenhauer, A. (2002). *Contestação ao Livre-Arbitrio*. Porto: Rés-Editora.
- Schuessler, J. (14 de 9 de 2012). *Shock me if you can*. Obtido em 20 de 3 de 2014, de The New York Times: http://www.nytimes.com/2012/09/16/arts/shock-me-if-you-can.html?pagewanted=all&_r=0
- Smith, R. (15 de 5 de 1998). *Art Review; Work on the Wild Side, Raw, Rank and Morbid*. Obtido em 14 de 3 de 2014, de The New York Times: <http://www.nytimes.com/1998/05/15/arts/art-review-work-on-the-wild-side-raw-rank-and-morbid.html>
- Solomon, Z. (2011). *The Dionysian in Performance: Reclaiming the Female Transgressive Performing Body*. Grahamstown: Rhodes University.
- Sooke, A. (2 de 7 de 2011). *Marina Abramovic: 'It takes strong willpower to do what I do'*. Obtido em 18 de 3 de 2014, de The Telegraph: <http://www.telegraph.co.uk/culture/art/art-features/8609085/Marina-Abramovic-It-takes-strong-willpower-to-do-what-I-do.html>
- Sorgner, J. d. (2010). A Metahumanist Manifesto. *Audiovisual Posthumanism*. Lesvos, Greece.
- Sorgner, S. L. (2010). Beyond Humanism: Reflections on Trnas- and Post humanism. *Journal of Evolution and Technology* vol.21, 1-19.
- Strydom, P. (2013). Normativity and Transgression: A Brief Conceptual Analysis. *Theory and Philosophy Summer School* (pp. 1-14). Castletownroche: School of Sociology and Philosophy, UCC.
- Tijus, C. (2003). *Introdução à psicologia Cognitiva: Como a mente e a inteligência se controem em interacção com o mundo*. Lisboa: Climepsi.

- Torres, D. (Novembro de 2007). *Pornoterrorismo*. Obtido em 13 de Janeiro de 2014, de Pornoterrorismo: www.pornoterrorismo.com
- Tucherman, I. (1999). *Breve história do corpo e de seus monstros*. Lisboa: Vega.
- Tucherman, I. (Ano 13 de 1º semestre de 2006). Imagem, Rosto e Identidade: relações instáveis no mundo tecnológico contemporâneo. *LOGOS 24: Cinema, Imagens e Imaginário*, pp. 1-13.
- Tucherman, I. (s.d.). *Entre Anjos e Cyborgs*. Obtido em 28 de Janeiro de 2014, de Pós-Graduação da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro: http://www.pos.eco.ufrj.br/docentes/publicacoes/itucherman_7.pdf
- Val, J. d. (2013). Obtido em 2 de 3 de 2014, de Media Embodiment Tékhne and Bridges of Diversity: <http://metabody.eu/index.htm>
- Val, S. L. (July-October de 2011). The Metahumanist Manifesto. (Y. Tuncel, Entrevistador)
- Val, S. S. (September de 2010). *Metahumanist Manifesto*. Obtido de Metahumanist Manifesto: <http://www.metahumanism.eu/index.htm>
- Vale, S. d. (6 a 9 de Setembro de 2006). De post humani corpori fabrica: A invenção do corpo espectral no séc. XIX. *XXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*, (pp. 1-15). Rio de Janeiro.
- Vidal, C. (1996). *Democracia e Livre Iniciativa: Política, Arte e Estética*. Lisboa: Fenda.
- Virilio, P. (2003). *Art and Fear*. New York : Continuum.
- Walker, S. (5 de 2 de 2014). *Petr Pavlensky: why I nailed my scrotum to Red Square*. Obtido em 5 de 2 de 2014, de The Guardian: http://www.theguardian.com/artanddesign/2014/feb/05/petr-pavlensky-nailed-scrotum-red-square?CMP=fb_gu
- Werbner, P. (2001). The limits of cultural Hybridity: On Ritual Monsters, Poetic Licence and Contested Postcolonial Purifications. *The Journal of the Royal Anthropological Institute*, 133-152.
- White, P. S. (1986). *The politics and Poetics of Transgression*. New York: Cornell University Press.
- Winn, M. (2012). *Beyond Provocation: How Viewers make Sense of Transgressive Taboo Art*. Vancouver: University of British Columbia.

